

FRAKCIJA

2 magazin za izvedbene umjetnosti

Vnuk
manifesti
Stanev
utjecaji
Fabre
postmainstream
Restrepo
recepcija
Stojsavljević





Partly in English

Eurokaz
deset godina


ISSN 1331-0100



Izdavači
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Trg maršala Tita 5, Zagreb
i
CENTAR ZA DRAMSKU UMJETNOST
Hebrangova 21, Zagreb

Izvršni izdavač
AKTANT d.o.o.
Odjel izdanja Antibarbarus
Nova Ves 4

Uredništvo
Dr. Nikola Batušić
Dr. Vladan Švacov
Dr. Vjeran Zuppa
Martina Aničić
Zlatko Bourek
Goran Sergej Pristaš

Glavni urednik
Dr. Vjeran Zuppa

Tajnica uredništva
Martina Aničić

Adresa uredništva
Trg maršala Tita 5, Zagreb
telefon +385 (0)1 **446 036**
fax +385 (0)1 **446 032**

Izlazi tromjesečno
Rukopisi se ne vraćaju

FRAKCIJA

Izvanredno izdanje
broj 2/1

Broj uredili
Goran Sergej Pristaš
Ivica Buljan
Milan Živković
Vjeran Zuppa

Fotografije sa Eurokaza:
Saša Novković
Davor Višnjić
Darko Štroser

Dizajn
Igor Masnjak

Zahvaljujemo
EUROKAZU, Jasni Spaić, Jeleni Rajković,
Sandi Zimmerman, Milošu Đurdeviću

CDU-Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21, Zagreb
telefon +385 (0)1 **447 210**
fax +385 (0)1 **417 476**

Posebno zahvaljujemo
Institutu Otvoreno društvo

Prepress
NMtri

Tisak
Grafomark d.o.o.

Zagreb, lipanj 1996.

Jedna od boljki suvremenog hrvatskog kazališt
jest ta da pati od neznanja o svojim ovostoljetnim prethodnicima. Tko su bili i što su radili hrvatski kazališni (ne samo dramski) modernisti, tko su bili naši avangardisti, kako se režiralo u &TD-u, što je bio SEK, tko je bio na IFSK-u i što znače te skraćenice? Što su bili Dani mladog teatra, tko je kroz njih prošao, št su radile prve hrvatske slobodne grupe i tko ih je osnivao, što se krije iza imena Kugla ili Coccolemocco? Ova bliska povijest hrvatskog kazališta nije nikada napisana i sudeći po angažmanu njenih protagonista nećemo je skor vidjeti.

Deset godišta Eurokaza, danas najznačajnijeg međunarodnog kazališnog festivala u Hrvatskoj prilika je da se napravi prvi popis i prva rekapitulacija onoga što se događalo na Eurokazu, oko njega i njegovih sudionika. Želimo ponuditi materijal sadašnjim i budućim generacijama koji neće služiti samo kao evidencija festivala nego i kao mala desetgodišnja povijest gotovo svega bitnog što se događalo u svjetskom teatru

sadržaj

HRVATSKA SCENA





koncepti

sadržaj



Gordana Vnuk,
umjetnička ravnateljica Eurokaza

Razgovarao:
Goran Sergej Pristaš

Festival novog kazališta Eurokaz održan je prvi puta 1987, deset godina nakon zadnjih zagrebačkih "Dana mladog teatra". Početna je, dakle, bila namjera ispuniti informacijsku prazninu nastalu desetogodišnjom odsutnošću značajnijih dodira s međunarodnom kazališnom scenom

Prvih 10



Eurokaz se nastavlja na zagrebačku tradiciju festivala istraživačkog kazališta kao što su bili IFSK i "Dani mladog teatra". Koji je odnos Eurokaza prema njihovoj programskoj koncepciji, posebice prema "Danima mladog teatra"?

Gordana Vnuk: Eurokaz predstavlja kontinuitet ideje začete polovicom sedamdesetih unutar kazališne družine Coccolemocco koje sam bila član. Coccolemocco bio je u to vrijeme, uz Kugla glumište, najznačajnija

godina

alternativna grupa ovih prostora. Radili smo legendarnu predstavu s velikim lutkama "Jedan dan u životu Ignaca Goloba", recitalspektakl sa stotinu učesnika "Čega nema tog se ne odreci", zatim "Ormithu Macarounadu", predstavu u kojoj smo spajali roman **Andréa Gidea** "Krivotvoritelji novca" s dramom "Lift za poslugu" **Harolda Pintera**, gotovo inaugurirajući u europskom kontekstu principe jukstapozicije različitih tekstova, jednu od metoda "nove dramaturgije". Našoj je grupi 1974. godine ponuđena organizacija međunarodnog kazališnog festivala "Dani mladog teatra" kao svojevrsnog nastavka IFSK-a. "Dani" su organizacijski bili vezani uz Centar za kulturnu djelatnost, a programski i prijateljski bliski festivalu u Nancyju, tada najpoznatijem europskom festivalu pod vodstvom budućeg francuskog ministra kulture **Jacka Langa**. Polet i energija studentskog teatra koji je svoj vrhunac doživio šezdesetih polako su jenjavali, a pravci koji će bitno obilježiti osamdesete i koje će promovirati Eurokaz još nisu bili artikulirani. "Dani mladog teatra" su nastali, dakle, u tom međuprostoru u kojem smo htjeli pokazati koje nove organizacijske modele priziva istraživačko kazalište u potrazi za svojom publikom te su "dobra" kazališta koja su se mjerila prije svega relevantnošću svojih načela, bila važnija od "dobrih" predstava. Organizacija je postala estetsko pitanje, a radni karakter festivala imao je izuzetnu važnost. Diskusije su bile simultano prevođene na dva strana jezika, bilten je svakodnevno izlazio na engleskom i francuskom, a budući da su druženje i razmjena iskustva gostujućih umjetnika bili važan dio programskog koncepta, grupe su boravile u Zagrebu za vrijeme cijelog trajanja manifestacije. Situacija je tada bila izuzetno bogata. Ovakve stvari, toliko bitne za jedan festival, Eurokaz si nije nikada mogao financijski priuštiti.

Termin "mlado kazalište" želio je ukinuti dotadašnju distinkciju profesionalno-amatersko, studentsko-institucionalno kao isključivo administrativnu kategoriju. Histrioni su tada prostorom svojih poticaja bili apsolutno europska pojava na nivou španjolske grupe Tabano. Obje grupe nastupile su na "Danima mladog teatra". Ali dok je Tabano potaknuo energiju iz koje je deset godina kasnije proizašla La fura dels baus, Histrioni su se (s)potaknuli o "Grička vještica". Kod nas većina zanimljivih poticaja neizbježno završi u banalnom, što je jedna od konstanti hrvatskog kazališta.

"Dani" su se održavali u formi polugodišnjih blokova do 1977. godine i već smo tada stvarali bitne internacionalne veze i kontakte informirajući se o svemu što se događa u svjetskom kazalištu. Kontinuitet informacija još od tih vremena meni je osobno bio važna baza za Eurokaz i mogla bih, dakle, govoriti o svom permanentnom dvadesetogodišnjem praćenju kazališnih zbivanja u svijetu. Godine 1980. uprava Dubrovačkih ljetnih igara ponudila nam je da "Dane" preselimo u Dubrovnik. "Dubrovački dani mladog teatra", u odnosu na zagrebačke, označili su zaokret od organizacijskih prema estetskim pitanjima, u ovom slučaju ponajprije prema teatralici otvorenih prostora. Deset dana u mjesecu kolovozu Dubrovnik je živio s vrhunskim grupama koje su radile na otvorenom a koje su osamdesetih doživjele pravi svjetski boom. Nastupili su Bread and Puppet, Els Comediants, Dog Troep, IOU, tu su bili i Divadlo na provazku, Soon 3, Radais (preteča "flamanskog vala"), Winston Tong i mnogi drugi.

Festivalski projekt "Ljetno popodne" u kojem su sudjelovale četiri inozemne i domaće grupe odigravao se na pet različitih lokacija uključujući i gradsku luku. "Dubrovački dani mladog teatra" su ostalo inicirali prijeko potrebno osvježenje istrošenim idejama "posvećenih" otvorenih prostora koje i danas slijede ovu prastaru reinhardtovsku matricu igranja klasika na mjestima koja se biraju po principu direktne metafore ("Jedermann" ispred katedrale u Salzburgu, "Hamlet" na Lovrijencu). Ponudili smo vraćanje živosti trgovima i ulicama, poticaje koji su istovremeno transformirali festivale u Avignonu i Edinburghu i tako je Dubrovnik imao šansu da bude u centru kazališnih turbulencija u Europi i svijetu. Međutim, dok spomenuti festivali, stari poput dubrovačkog, evoluiraju uspijevajući zadržati primat, Ljetne igre već odavno ne postoje na kazališnoj mapi Europe.

Brojem predstava (s minimumom novca imali smo više izvedbi nego cijele Igre zajedno), publike, kvalitetom programa, pokazali smo kako se drukčijim pristupom može napraviti uspješan i relevantan festival, međutim, to je očito bilo preambiciozno za tamošnji politički i mentalni sklop. Gledali su nas kao opasnu provokaciju "zatvorenim, pospremljenim, gaveliziranim akvarelima", kako je to izrazio selektor "Dana" **Branko Brezovec**. Situacija je razriješena, kako to obično biva, izgonom "mladih" i 1983. "Dani mladog teatra" prestali su postojati, a Dubrovačke ljetne igre i do dana današnjeg nisu uspjele riješiti nedoumice i anakronizme svog programskog i organizacijskog koncepta.

F *Što su bile glavne namjere* Eurokaza *na samom početku? Da li si ga zamišljala kao jednokratni projekt ili si imala zamišljeni proces festivala?*

G. Vnuk: Festival novog kazališta Eurokaz održan je prvi puta 1987, deset godina nakon zadnjih zagrebačkih "Dana mladog teatra". Početna je, dakle, bila namjera ispuniti informacijsku prazninu nastalu desetogodišnjom odsutnošću značajnijih dodira s međunarodnom kazališnom scenom. Strana gostovanja bila su rijetka i sumnjive kvalitete. BITEF se zaustavio na estetici sedamdesetih, na njemu se nisu više mogli pronaći istinski istraživački poticaji. Kazališna situacija u Hrvatskoj bila je katastrofalna, kao uostalom i danas. Istovremeno u Europi je došlo do booma novih kazališnih pravaca koje sam prepoznala među prvima i koji danas tvore ono što se obično naziva "novokazališni mainstream". Prilika da se sve to pokaže u Zagrebu pružila se održavanjem Univerzijade kojoj sam ponudila već gotovi program. Moja, da tako kažem, privatna inicijativa naišla je na podršku iste ekipe ljudi u ondašnjem CeKaDeu koja je radila i "Dane mladog teatra" (g. **Mladen Iveković**, g. **Darko Putak**), te gđe **Naime Balić** u Ministarstvu kulture.

Prvi je Eurokaz iz svih tih razloga nužno raspravljao sa situacijom u kojoj smo se našli nakon deset godina pustinje. Program je bio koncipiran tako da pokaže promjene koje su se dogodile u tom razdoblju ponajprije u otvaranju teatra prema visokoj tehnologiji, likovnosti, drugim medijima, plesu, ... pokazujući da je kazalište spremno pravovremeno usvojiti iskustva svog doba. Te godine su nastupili budući "hitovi" novog kazališta koje je Eurokaz prikazao na početku njihovog uspona: La fura dels baus, Rosas, Studio Hinderik, G. B. Corsetti, Krypton i dr. Treba spomenuti da, kada se govorilo o prikazanim predstavama, po prvi puta se kod nas počeo koristiti u kritičkom i teoretskom diskursu termin "postmoderna" kada je o


foto: Hrvoje Polan

kazalištu riječ.
Festival je djelovao kao šok, najednom nešto se važno zbivalo, nešto što je izmaklo šapi zagrebačkog kazališnog establishmenta, a snagom je svojih organizacijskih, estetičkih i tehnoloških upotreba djelovalo toliko ozbiljno i drugačije od "mekih" IFSK-ovskih i DMT parametara da je u trenu rastvorilo praksu hrvatskog kazališta kao nakazu doriangrejevskog tipa.
Zanimljivo je da većina zagrebačkih redatelja i glumaca nikad ne gleda predstave na Eurokazu, dapače, na Akademiji im se svojedobno preporučivalo da se drže što dalje od nezdravih utjecaja. Naravno, teatar koji nastaje usuprot vladajućoj kazališnoj praksi koja i dalje njeguje realizam, psihologiju, ilustrativnost, a najveći mu je doseg koncept globalne metafore, "opasan" je, jer stavlja u pitanje teatarske koncepte 19. stoljeća koje zastupaju kao jedine moguće svi oni koji su se udobno smjestili u svojim sinekurama i ne vide dalje od svojih provincijskih dvorišta.
Iako je prvi Eurokaz održan kao dio kulturnog programa Univerzijade, zahvaljujući uspjehu i snazi svog programskog koncepta, on je Univerzijadu preživio te postao redovitom godišnjom manifestacijom.

Festival je djelovao kao šok, najednom nešto se važno zbivalo, nešto što je izmaklo šapi zagrebačkog kazališnog establishmenta

F *Svaka godina imala je drukčiji programski credo koji je želio ukazati na bitne razvojne pravce svjetskog kazališta. Na kojim pretpostavkama si birala predstave na prvih nekoliko Eurokaza?*

G. Vnuk: Autohtonost izbora i prepoznavanje relevantnih umjetnika na samom početku karijere (a ne ponavljanje programa svjetskih festivala) jedna je od najbitnijih značajki Eurokazovog programskog koncepta. Mnoge buduće kazališne zvijezde zagrebačka je publika vidjela prije publike u Francuskoj ili Njemačkoj, mnogim je umjetnicima Eurokaz bio odskočna daska u svjetskoj promociji. Eurokaz nije pomodni festival i s jedne smo strane takvim pristupom osigurali prisutnost važnih kazališta i kazališnih grupa u vrijeme kada smo ih još mogli platiti, dakle, prije nego što su dostigli "svjetske cijene", ali smo, s druge strane, nepristajanjem na trgovanje s europskim mafijaškim udrugama i njihovim favoritima, novac gubili. Iako je "otkrivanje" važan dio programske orijentacije Eurokaza, dovođenje velikih imena za koja možemo reći da su "iznad trendova" te praćenje njihovog umjetničkog "trajanja" također je permanentno prisutno. U programu su bile snažne kreativne ličnosti koje su obilježile povijest poput **H. J. Syberberga**, **Achima Freyera**, **Jana Fabrea**, **Roberta Wilsona** i dr. Na žalost, većina takvih produkcija toliko košta, da niti cjelokupna godišnja dotacija ne bi bila dostatna za pokrivanje honorara. Iz tih razloga otpali su mnogi projekti koje smo dogovarali a bili su osim toga vezani i za velike kazališne kuće čije su turneje izuzetno skupe. Usprkos obostranim željama bili smo prisiljeni odustati od **Roberta Lepagea** i njegove predstave u Royal National Theatre u Londonu, **Klausa Peymanna** i bečkog Burgtheatera, **Franka Castorfa** i berlinske Volksbühne, **Roberta Wilsona** i Schaubühne am Lehniner Platz i mnogih drugih. Kada bi Eurokaz imao kod republičkih i gradskih financijera barem takav tretman kakav imaju u svojim zemljama slovenski i makedonski festivali nastali na tragovima Eurokaza, a programski slabiji, mogli bismo u Zagreb dovoditi u tom smislu još više reprezentativnih imena.

Nakon prvog Eurokaza pokušala sam već slijedeće godine još više zaoštriti programsku koncepciju pozivajući relativno nepoznate umjetnike iz SAD od kojih je većina gostovala u Europi po prvi puta. Radikalizaciju "hi-tech" postupaka, njihove krajnje konzekvence pronašla sam u radovima nekolicine umjetnika Zapadne obale SAD (San Francisco, Los Angeles). Oni su pokazali što se događa kada se npr. glumac protjera sa scene i zamijeni robotima i strojevima, kada teatar slike u potpunosti zamijeni tekst i izgovorenu riječ. Prodor najsuvremenije tehnologije, jednostavni toponimijski modeli, inzistiranje na materijalnosti provedbe (nema ničeg iza onog što gledate) bile su neke od značajki odabranih predstava koje su bile "toliko američke" da su se europskoj publici činile strane i simplificirane. To je bio jedan od najkontroverznijih ali i najvrednijih Eurokaza i mi tek danas s desetogodišnjom perspektivom možemo u potpunosti sagledati važnost američkih umjetnika i utjecaj koji su izvršili na europsku generaciju kazališnih "kompjutoraša" koja zagovara hladni jezik tehnologije kao jedan od putova prema kazalištu 21. stoljeća. Jednostavne modele kakve nalazimo u ovom segmentu američkog teatra koje je tako žestoko osporavala naša službena kritika, pronaći ćemo kasnije u radovima mnogih europskih umjetnika, a kod najmlađe generacije slovenskih redatelja i koreografa (**Štrucl, Pograjc**) ti modeli koji izražavaju "nepovjerenje prema čitavoj višoj sferi" (**R. Musil**) su apsolutno dominantni. Kako je s vremenom došlo do prihvaćanja tog jezika, ono što je isprva napadano kod Amerikanaca postalo je hvaljeno kod europskih epigona.

Nakon američkog bloka odlučili smo isprovocirati ishodište koje smo na početku negirali: tradiciju, tekst, glumca, promatrajući što se s njima dogodilo nakon što su prošli sve faze radikalne negacije do potpunog iščeznuća. Ne inzistirajući više na spektakularnosti izvedbe, već na prizorima trošenja energije ili, nasuprot tome, na "ohlađenom gestusu", "nova dramaturgija" supostavlja različite tekstove, kazališne žanrove, povijesne stilove, kako bi se u prividnoj konfuziji lingvističkog i stilskog kubizma začela nova harmonija koja zbunjuje gledaoca. Da li publika razumije predstavu nije primarna preokupacija umjetnika jer on umnožava polja značenja do točke zatiranja smisla (upravo zbog njegovog preobilja) kad ova izmiču racionalnom tumačenju. "Nova dramaturgija" proširit će svoju definiciju nekoliko godina kasnije unutar koncepta "post-mainstreama" koji pokazuje na koji način mogu različiti kulturološki modeli surađivati na izgradnji novog kazališnog jezika.

Iz navedenih primjera vidi se da Eurokaz nije nikada inzistirao samo na jednom pravcu već je nastojao prikazati raznovrsnost i mnoštvo različitih estetika koje su bile reprezentativne za razvoj europskog i svjetskog kazališta osamdesetih i devedesetih uključujući i one koje su nastajale na "rubovima" još uvijek neprepoznate na širem planu. To se na primjer odnosi na moj najuži, vrlo osobni izbor, na umjetnike koje sam pokušala sabrati pod nazivnikom "ikonoklastički teatar". Oni su prikazali neke danas već kultne predstave (Soc. Raffaello Sanzio, **Ivan Stanev**, **François Tanguy**, Baktruppen).

Ponekad su predstave bile grupirane i po topografskom principu ovisno da li smo u nekom dijelu svijeta naišli na jaču potvrdu određenih razvojnih linija suvremenog teatra. Promatrali smo, na primjer, kako se fokus interesa seli sa Zapada na Istok, pa na druge kontinente. Npr. nakon američkog bloka uslijedio je ruski, zatim njemački, pa latinoamerički, danski, pa nova generacija francuskih redatelja, ove godine Japan. U Japanu gdje je butoh izgubio svoju snagu pronašli smo neke zanimljive teatarske parametre koji bi mogli opet svratiti pažnju na kazalište te čudesne zemlje.

F *Kako je Europa produkcijski pratila novo kazalište? Zbog njegovog izrazito naglašenog internacionalizma pokazala se potreba za efikasnijim načinima povezivanja koje omogućuje maksimalnu informiranost i mobilnost. Kako se* Eurokaz *uključio u te tokove?*

G. Vnuk: 1990. godine Eurokaz je ugostio godišnji kongres međunarodne organizacije IETM (Informal European Theatre Meeting), danas najutjecajnije kazališne mreže u Europi koja sudjeluje u oblikovanju kulturne politike europskih i državnih institucija (Vijeće Europe, Europska unija, ...) IETM je nastala iz potrebe za što boljom povezanošću organizacija i manifestacija koje se bave promocijom, organizacijom, produkcijom i distribucijom profesionalnog inovativnog teatra i ostalih scenskih umjetnosti. U Zagrebu kongres je održan po prvi puta u jednoj zemlji Istočne Europe i tada je kod nas boravilo oko 300 stranih gostiju, direktora festivala i kazališta, producenata, menadžera, programskih savjetnika i sl. koji su razmjenjivali ideje i iskustva o novim organizacionim modelima kazališta u svijetu, o međunarodnim koprodukcijama, kazališnom managementu, sponzorstvu, kompjutorizaciji i sl.

Iako sam bila među osnivačima IETM-a na prvom legendarnom sastanku u Polverigiju (u vrijeme "Dubrovačkih dana mladog teatra"), danas uviđam da nakon gotovo 15 godina postojanja te organizacije koja je svojevremeno igrala veliku ulogu u artikulaciji novih kazališnih pravaca, ona svojom tržišnom logikom vezanom uz centre ekonomske i kulturne moći više ne slijedi potrebe nekih drugih estetika koje se formiraju na marginama Europe i u vaneuropskim kulturama i koje zahtijevaju drukačije promišljanje kazališne proizvodnje, nove perceptivne modele i novi teoretski i kritički diskurs. Stoga Eurokaz uvijek nastojeći biti korak ispred drugih, već dvije godine radi na stvaranju mreže koja bi vratila stvari na temeljne kazališne probleme, na bitno umjetnička pitanja koja IETM u svojoj trci za moći već odavno zanemaruje.

Osim toga, nakon pada Berlinskog zida, IETM koji se do tada sastojao isključivo od zapadnoeuropskih članova (ja sam dugo vremena bila jedini predstavnik "s druge strane"), vidio je u Istočnoj Europi još jedno mjesto za suptilno širenje svog kulturnog imperijalizma (ponašajući se kao da tamo prije nije ničega bilo). S tečajevima managementa i kazališne tehnologije Zapad izvozi i svoj kazališni jezik, tako da su svi počeli raditi isti tip predstava, koristiti isti kazališni jezik, jer se on pokazao efikasnim na međunarodnom tržištu, dovodeći do uniformnosti kazališnog pejzaža. Na festivalima gledamo uvijek iste grupe, one koje ne uzrokuju perceptivne probleme, dok je istovremeno taj krug zatvoren prema svemu onom što je radikalno drukčije, zbunjujuće, prema onom što dolazi "s ruba" bilo Europe ili svijeta nudeći jednako jake umjetničke koncepte kao što su oni koji su svojevremeno nastali u "centrima".

Stoga bi trebalo raditi na stvaranju jednog prostora, nemarketinškog središta teatra koji zahtijeva drugačiju koncentraciju i gdje se

kazališna pitanja elaboriraju na ozbiljan i odgovoran način. Već dulje vrijeme, budući da se deset festivalskih dana pokazalo nedostatnim za realizaciju svih mojih ideja, zaokupljena sam mišlju da pronađem kazališni prostor u kojem bi se kroz godišnje programiranje uz međunarodnu kazališnu školu, polazeći od gore spomenute dijagnoze, ispitivale mogućnosti drugačijeg promišljanja teatra. Budući da u sadašnjoj konstelaciji političkih i kulturnih snaga to nije moguće ostvariti u našoj zemlji, okrećem se ponudama iz inozemstva. Na natječaju za mjesto direktora najveće nacionalne scene na sjeveru Francuske (L'Hippodrome de Douai) između 63 kandidata ušla sam u "finale" kao kandidat gradonačelnika Douaia, međutim, budući da je kandidat Ministarstva ispao već u drugom krugu, a što je pokrenulo lavinu političkih igara, Ministar je odbio potvrditi moje imenovanje i cijeli natječaj se ponavlja. Bitno je spomenuti da sam zauzela tako visoko mjesto na bazi ponuđenog projekta za koji kod nas, na žalost, ne postoji interes.

F: Na domaćem planu svojevremeno si promovirala novu generaciju jugoslavenskih redatelja. Kako se na njih reagiralo i kakve su tragove ostavili u europskom kontekstu?

G. Vnuk: Prostor Balkana jedinstven je u Europi po neiscrpnosti svoje kulturne memorije. Generacija redatelja koje je promovirao Eurokaz (**Taufer**, **Živadinov**, Brezovec, **Pašović**, iz Bugarske Stanev) znala je iskoristiti mnoštvo kulturnih utjecaja koji su im ponudili neizmjerno bogatstvo referenci. Život u totalitarnom sistemu pridodao je jedno drugačije iskustvo koje je transformiralo na specifičan način utjecaj Zapada (budući da je jugoslavenska interpretacija komunizma ipak omogućavala slobodni protok informacija između nas i Zapadne Europe, znali smo sve, a i mnogo više od naših zapadnjačkih kolega). Svi ti elementi su kod spomenutih redatelja doveli do stvaranja kazališnog jezika pred kojim je svojedobno Europa ostala zbunjena. Taj jezik sa superiornošću barata različitim stilovima i žanrovima, redateljskim i glumačkim postupcima, reciklirajući ne samo tradicionalne umjetničke forme svoje sredine već i forme samog zapadnog "mainstreama". Često će nam se učiniti da smo "materijal" provedbe već vidjeli (namjerna, često napadna upotreba poznatih, ponekad i vrlo potrošenih modela), međutim, autorski govor sofisticirane prezrelosti (ti ljudi, naime, poznaju sve) ne brine toliko o fakturi koliko o načinu na koji su raznorodni elementi složeni u cjelinu i kako se prema toj cjelini odnose. Spomenuti postupci zahtijevaju promjenu modela percepcije te također teoretskog i kritičkog diskursa, što ćemo elaborirati kasnije unutar koncepta "postmainstreama".


foto: Saša Novković

Zanimljivo je da većina zagrebačkih redatelja i glumaca nikad ne gleda predstave na Eurokazu, dapače, na Akademiji im se svojedobno preporučivalo da se drže što dalje od nezdravih utjecaja

Tek je danas kazališna Europa došla to termina "multikulturalizma" kojeg mi zastupamo već desetak godina. On je doista ušao u modu i o njemu se raspravlja najčešće bez pravog razumijevanja na festivalima, simpozijima, okruglim stolovima i sl. Na primjer, multikulturalna dimenzija nekog projekta garantira da će on dobiti subvenciju europskih institucija. Međutim, dok se većina "multikulturalnih" projekata iscrpljuje u socijalnoj patologiji po principu umjetnog spajanja "malo Indijaca, malo Afrikanaca, malo Engleza", mi smo multikulturalnost u ovim našim prostorima živjeli prirodno i spontano. Ne mislim pri tom na **Ristićeve** YU-festove rađene upravo po gornjem "europskom" principu ljepljenja naroda i narodnosti bivše države, tzv. "horizontalni multikulturalizam", već mislim na "vertikalni multikulturalizam" u kojem umjetnik, bilo glumac ili redatelj, postupkom shizoanalize uspijeva održati na okupu "maksimum nemogućih kombinacija" svojeg bića, od novokazališnog estetizma do arhetipskih, ritualnih aspekata svoje temeljne kulture. Kao što je Poljska iz tradicije misticizma crpila originalne ideje koje su svoj najviši izraz našle u **Grotowskom** i **Kantoru**, ličnostima koje su postale jedne od najvažnijih referentnih točaka europskog teatra 20. stoljeća, tako je i gore spomenuta generacija redatelja preko "vertikalnog multikulturalizma", koji se najintenzivnije proživljava upravo na Balkanu, bila apsolutno europska pojava i značaj njihovog zajedničkog istupa uspoređivala sam s ulogom koju su u europskom kazalištu imale svojedobno (sedamdesetih) generacije njemačkih, poljskih i rumunjskih redatelja.
Kao što se Europa nije na vrijeme snašla po pitanju "tko je tko" u ratu na području bivše Jugoslavije, tako nije na vrijeme prepoznala niti autentične kazališne energije koje su se nalazile u ovom dijelu svijeta. Tek se danas naši inertni europski kolege pozivaju na

program predstava koje su vidjeli na kongresu IETM-a, a na koje su tada reagirali negativno. Na primjer, jedan od tada najžešćih oponenata upravo producira u Makedoniji multikulturalni projekt "Bakhe" u režiji Branka Brezovca za Kopenhagen - kulturnu prijestolnicu Europe. Slovenski je teatar i ples, također, u međuvremenu postao pravim kazališnim fenomenom. Sada već druga generacija slovenskih redatelja i koreografa zastupljena je na velikom broju svjetskih festivala koji slovenskom kazalištu posvećuju zasebne tematske jedinice. Međutim, ono što je Europa "kupila" nisu autentični umjetnici poput Taufera i Živadinova koji su otvorili prostor za slijedeću generaciju, već njihovi derivati koji rade ponajviše plesne predstave bez pravih umjetničkih vizija i po matricama "novokazališnog mainstreama" s kojima europski producenti nemaju nikakvih perceptivnih problema.

F *U katalogu* Eurokaza 1990 *zabilježila si da se* Eurokaz *bavi "potragom za onim impulsima koji sudjeluju u stvaranju novog kazališnog jezika, koji ne ispunjavaju, već mijenjaju povijest teatra". Kako bi danas mogla proširiti ovu definiciju? Kojem se programskom konceptu okreće* Eurokaz *posljednjih godina?*

G. Vnuk: Eurokaz je uvijek imao visoke ambicije. Mislim da se povijest suvremenog kazališta stvara jednako u New Yorku kao i u Ceseni, Skopju ili Latinskoj Americi, Africi ili Japanu, i da i izvan zapadnog civilizacijskog kruga, čak i u tradicionalnim formama nekih sredina možemo prepoznati ideju moderniteta. Japanski No teatar zahvatio je još prije pet stoljeća neke od bitnih problema kojima se europsko kazalište bavi tek danas. Na polju likovnih umjetnosti također svjedočimo o pokušajima da se isprave tipično eurocentrično mišljenje da samo Zapad ima pravo na evoluciju formi, a da je sve ostalo etnologija i sociologija. Izložba "Magiciens de la terre" (Pariz, 1989) izložila je jedne uz druge, radove australskih Aboriđžina i njujorških umjetnika pokazujući da se radi o istoj ideji. Mislim da bi se mogao napraviti sličan kazališni festival na kojem bi nastupili zajedno npr. Jan Fabre i No teatar, ili **Ron Athey**, Soc. Raffaello Sanzio i kolumbijska grupa Athanor Danza sa Zigasima iz Togoa.
Na tome počiva i čitav naš koncept "post-mainstreama". Eurokaz je u zadnje vrijeme počeo kontakte s Latinskom Amerikom, Afrikom, Japanom, začela se ideja koju smo pokušali artikulirati na okruglim stolovima 1994. i 1995. Radi se o reakciji na već spomenuti "novokazališni mainstream" koji se kao prvi artikulirani pokret inovativnog teatra nakon šezdesetih počeo formirati osamdesetih i u velikoj je mjeri vezan uz holandski i flamanski val te američki teatar koji se producira u Europi. Estetska čistoća i hladni formalizam tog kazališnog jezika utjecao je na čitave generacije posebice koreografa koji su doveli do mode oponašanja i uniformnosti europskog kazališta.
"Post-mainstream" je pak koncept koji prodire "s ruba", s periferije Europe ili u širem kontekstu vaneuropskih kultura. Karakterizira ga mješavina stilova i tradicija koje je bilo nemoguće kombinirati u konceptu "mainstreama", kao na primjer ritualne forme s teatrom slike, tradicionalno kazalište s modernim režijskim postupcima. Koriste se reference iz različitih kultura, naročito ako umjetnik dolazi iz multikulturalne sredine, kao što je na primjer slučaj s Brazilom ili gore spomenutim balkanskim prostorom. Ljudi koji ne razumiju o čemu se tu radi često odbacuju tu vrstu kazališta kao staromodnu ili etnološku. Međutim, korištenje i reciklaža potrošenih modela, povijesnih stilova i sl. predstavlja svjestan postupak. Ti novi jezici traže promjenu ustaljenih običaja percepcije, novi teorijski i kritički diskurs i Eurokaz se trudi upravo da stvori prostor za tako nešto. U ovom trenutku umjetnici "post-mainstreama" su ono radikalno Drugo koje ne želi biti asimilirano u logiku tržišta i trendove koje diktiraju ekonomski i kulturni centri. Oni se bave, da tako kažem, "stvarima duha" suprotstavljajući se "zaboravu bitka". Na primjer jedan krug umjetnika bavi se ideologijom slike i ja ih nazivam "ikonoklastički teatar". Oni ne zavode dopadljivim slikama i spektakularnošću, oni se bave energijom i strukturama, onim što prethodi slici. Stoga ta vrsta teatra često može izgledati grubo i ružno (jer radi protiv uobičajnih estetskih kategorija), ponekad čak i diletantski - nazivam to često "plemenitim diletantizmom" jer ironizira koncept "profesionalne glume" i "dobrog teatra". U svojoj biti ikonoklastički teatar beskompromisno (stoga i nekomercijalno) istražuje temeljne kazališne probleme, filozofska pitanja ljudskog bivanja na sceni. Koncept "post-mainstreama" sam do sada predstavila na festivalima, simpozijima i seminarima u Parizu, Schloss Brollin, Kopenhagenu, Oldenburgu, Kongsvingeru, Hamburgu i drugdje.

F *Pored* Eurokaza, *radila si kao dramaturg na nekim kazališnim projektima. Da li ti se čini da postoji sličnost između supostavljanja tekstova "nove dramaturgije" i supostavljanja različitih stilova i izraza?*

G. Vnuk: Moguće su razne kombinacije. Izbor teksta više nije umjetničko pitanje. Mogu se supostaviti i tako različite drame kao što je **Ibsenova** "Lutkina kuća" i **Brechtov** "Baal" te u njihovoj međusobnoj interakciji otkriti čudne točke preklapanja smisla, nevjerojatne raspone duševnosti likova. Na sličan način **Jonathan Culler** govori o dekonstrukcijskoj kritici koja može "jedno djelo analizirati kao čitanje drugog djela - Derridinim riječima, kao "stroj s mnogostrukim čitačim glavama za druge tekstove". U trilogiji u kojoj sam radila kao dramaturg i koja je spajala **Čehova**, Brechta i Ibsena ispitivali smo na primjer čega od Irine ima u Nori, tko u "Lutkinoj kući" može biti Baal, da li je moguća relacija Baal-Ekart kao Helmer-Rank i slično. Za sve smo našli uporište u samom tekstu. Ibsenova rečenica na primjer dobiva dublji, ponekad i gotovo vizionarski smisao ako se izgovori u kontekstu Brechtove drame, ako se polja njenog značenja maksimalno prošire novim situacijama i likovima. Do smisla se može doći slučajno. Adorno je pisao o novoj muzici: "Dvanaesttonski kompozitor mora, poput kockara, čekati koji će broj ispasti i radovati se ako to bude onaj koji daje muzički smisao. Berg je izričito govorio o takovoj radosti kad nizovi slučajno nanesu tonalne veze."
Dijelovi spomenute trilogije radili su se u različitim kontekstima: Ljubljani, Zagrebu, Skopju, Bergenu, što je cijelom projektu dalo još jednu dodatnu dimenziju. Albanske glumce iz Skopja s predstavom "Baal" doveli smo u Bergen i supostavili norveškim glumicama s kojima smo prethodno napravili "Lutkinu kuću". Dakle, došlo je do interakcije ne samo na nivou dramskih tekstova već i na nivou potpuno različitih stilskih i glumačkih izraza, načina igre, kultura, temperamenata, ustanovili smo doista

maksimalno napet europski luk, spojili krajnji sjever s krajnjim jugom. Ritualni elementi albanske glumačke igre bili su preispitivani u susretu s hladnim norveškim formalizmom. Norvežanke su u drugom dijelu predstave preuzele ženske uloge u "Baalu" ali s replikama iz "Lutkine kuće". Rezultat je bio izuzetno zanimljiv. Budući da su svi glumili na svom materinjem jeziku, norveška je publika mislila da cijelo vrijeme gleda radikalnu verziju "Lutkine kuće" dok su Albanci mislili da gledaju "Baala". Netko tko razumije oba jezika dobio je dojam joneskovske zbrke. Ovdje se radilo o "teatru slutnje", onaj tko je najmanje razumio bio je najbliži istini. Predstava se zvala "Tri Nore čekaju Baala" i mislim da u kontekstu nove europske dramaturgije označava jedan od najradikalnijih pristupa dramskom tkivu.

Kako je ratna situacija utjecala na Eurokaz*? Kako su reagirali strani umjetnici?*

G. Vnuk: Trećeg dana Festivala 1991. godine počeo je rat u Sloveniji. To, međutim, nije omelo umjetnike da dođu u Zagreb jer su smatrali da je važno nastupiti na Eurokazu bez obzira na okolnosti. Mnogi su se probijali autobusima kroz blokirane ceste, bili su u to vrijeme jedini stranci (osim naravno novinara) koji su nastojali ući a ne izaći iz zemlje. Sve predstave su odigrane osim jedne jer za nju nije stigao kamion sa scenografijom (bio je upotrebljen negdje u Sloveniji kao barikada). Problema je bilo na povratku. Aerodrom je bio zatvoren, kroz Sloveniju se više nije moglo proći. Ljude smo evakuirali brodovima do Italije.
Usprkos iznimno teškim uvjetima u kojima se stvarao program u ratnim godinama, Eurokaz nije izgubio niti jednu sezonu a zadržao je i visoku kvalitetu prikazanog. Kazališne ljude bilo je teško uvjeriti da im u Zagrebu ne prijeti neposredna opasnost mada je i to stalno dolazilo u pitanje (sjećamo se raketiranja Zagreba prošle godine samo mjesec dana prije početka festivala). Bitno je i to da su se mnogi umjetnici, kao na primjer François Tanguy, koji su u tom razdoblju nastupili na Eurokazu kasnije angažirali oko mobilizacije javnog mnijenja u svojim zemljama, sakupljanja humanitarne pomoći, organizacije debata i demonstracija.

Uz sve ove teškoće Eurokaz *je imao problema i na "domaćem terenu". Skandali vezani uz kadrovske promjene u ZeKaeMu odrazili su se i na* Eurokaz*...*



Već dulje vrijeme zaokupljena sam mišlju da pronađem kazališni prostor u kojem bi se cijele godine ispitivale mogućnosti drukčijeg promišljanja teatra

G. Vnuk: Prvi je Eurokaz bio organizacijski vezan uz tadašnji Centar za kulturnu djelatnost i nakon što je CKD preuzeo upravljanje nad novom zgradom Zagrebačkog kazališta mladih, Eurokaz je automatski pripojen Kazalištu. Sve je bilo u redu dok se nisu svakih nekoliko mjeseci počeli mijenjati direktori ZeKaeMa te je jedan od najzločestijih, **Igor Mrduljaš**, htio čak i ukinuti Eurokaz. Bilo je tu raznih veselih epizoda,

ali pokazalo se da Eurokaz ipak nije tako lako uništiti. U svakom slučaju, kako bi se izbjegle slične situacije, samovolje raznih direktora i slično, mislim da je jedino rješenje da Eurokaz po uzoru na većinu svjetskih festivala bude nezavisna organizacija koja sklapa ugovore s partnerima, kazalištima u kojima se održava program i institucijama koje mogu pružiti ostale usluge. Tako smo ove godine prihvatili gostoprimstvo Centra za dramsku umjetnost koji nam je ponudio kancelariju, "hladni pogon", te određena financijska sredstva.

F Kojim si se principima rukovodila prilikom domaće selekcije i kako vidiš mjesto hrvatskog teatra u europskom i svjetskom kontekstu?

G. Vnuk: Što se tiče selekcije hrvatskih kazališta, tu se teško moglo nešto ozbiljnije napraviti. Hrvatski teatar je naime toliko dugo i sustavno uništavan od strane istih ljudi i njihovih poltrona koji su i danas na vlasti, da bi trebalo barem još deset godina nakon nekog vrlo radikalnog pomaka, pa da se u našem kazalištu dogodi nešto relevantno, nešto što bi bilo zanimljivo i izvan granica zemlje. Kao da postoji "hrvatski kazališni sindrom" koji guši ioле zanimljive iskorake u samom začetku. Pogledajmo na koji će način **Kalman Mesarić** odustati od ludizma "Kozmičkih žonglera", naše mogli bismo reći jedine futurističke drame, i (pro)pasti u tekstove kao što je "Gospodsko dijete". Ili Paro koji umjesto da razvija poetiku "Grbavice" odustaje od umjetničke avanture i završava režirajući spektakle poput "Osmana". Zašto svi ti hrvatski redatelji koji danas kukaju da im je u bivšem sistemu bilo tako "strašno loše" i da se u njemu nisu mogli dovoljno "umjetnički izraziti" nisu otišli van, u druge zemlje? Sinekure su im bile važnije, niti jedan od njih nije imao hrabrosti za disidentstvo rumunjskog ili češkog tipa gdje je jedna cijela generacija kazališnih (i filmskih) redatelja obilježila povijest izvan granica svojih zemalja.

S jedne strane je, dakle, postojao problem osobne hrabrosti, etike i morala, s druge pak, inzistiranje na neprikosnovenom autoritetu **Branka Gavelle** koji služi kao alibi epigonima koji su oko njega stvorili legendu i mit. Slovenija ili Makedonija su imale sreću što nisu bile obavezane takvom vrstom autoriteta, njihov je teatar puno otvoreniji i tamo se dešavaju zanimljive stvari. Gavella u stvari nikada nije do kraja pročitan, jer da jest, u njegovim bi se tekstovima prepoznale neke čudne dimenzije, silnice koje dodiruju problematiku npr. teatra Roberta Wilsona. Gavella je bio izuzetno radoznala i otvorena umjetnička ličnost koja je htjela piskatorovski režirati "Kraljevo" uz korištenje crtanog filma i najmanje je zaslužio da ga se petrificira na obrazac literarnog teatra.

Tome svemu treba pridodati problem kritike i problem kazališnog školovanja, odnosno Akademije. Isti ljudi pišu kritike, selektiraju predstave za festivale, sjede u svim mogućim uredništvima i žirijima, komisijama i odborima. Njihov diskurs ne evoluira; oni podržavaju status quo i sveopće mrtvilo a priori sumnjičavo gledajući na sve što odskače iz opće slike propasti. Pogledajmo što su isti kritičari pisali protiv IFSK-a (da bi ga danas zdušno hvalili) ili "Dana mladog teatra" i što danas pišu o predstavama na Eurokazu. Oni mlađi su neinformirani, slabe teoretske podloge, vrhunac im je odlazak na europske drugorazredne manifestacije ili političko-socijalne festivale tipa Cividalea. Programi festivala u Polverigiju posamdesetih ili Sommerfestivala u Hamburgu, teatara poput Theater am Turm u Frankfurtu za njih su nepoznanica. Tu postoje neke rijetke iznimke, možda tek dvoje ljudi koji pišu o kazalištu odgovorno i pametno, no oni nemaju pristupa službenim medijima. Eurokaz je na početku podržala slovenska i makedonska kritika dok su se hrvatski kritičari još uvijek klanjali BITEF-u kao najznačajnijem jugo-festivalu, mada je on u to vrijeme kupovao predstave koje su prethodno nastupile na Eurokazu.

S druge strane, što se Akademije tiče, dovoljno govori podatak da u vrijeme dok se **Botho Strauss** izvodio na osamdeset europskih pozornica, profesori na Akademiji su za njega po prvi put čuli od malo previše ljubopitljivih studenata. Tome više nemam što dodati.

To je, dakle, stanje stvari u hrvatskom kazalištu i ja za sada tu ne vidim izlaza. Na žalost, Eurokaz sam (osim kod rijetkih iznimaka) nije mogao bitno pridonijeti poboljšanju situacije. Stoga bih mogla govoriti i o "deset godina neuspjeha". Preko Eurokaza možemo upoznati većinu važnih pojava u svijetu, ali ako to za posljedicu nema i odgovarajući odgovor vlastitih kreativnih potencijala, tada smo osuđeni da ostanemo i dalje "praznina ispunjena informacijom".

Problem hrvatskog teatra nastojali smo programski elaborirati sa svih mogućih strana, iz svih mogućih uglova, "sprijeda", "straga", "izvana", "iznutra" ... Oprostite što koristim erotski rječnik za nešto što u sebi nema ni trunke Erosa. Pokušala sam zahvatiti cijeli niz pojava, od amaterizma do institucije. Jedne godine se u okviru Eurokaza održala Smotra kazališnih amatera Hrvatske (SKAH). Zatim smo se okrenuli institucijama pokušavajući u njima pronaći istraživačke poticaje. 1991. godine raspisali smo natječaj za financiranje kazališnih projekata kada se Eurokaz pojavio kao producent izabranih slobodnih grupa. Nakon toga, doveli smo u Zagreb predstave hrvatskih redatelja nastale u inozemstvu pod nazivom "Hrvatska režija u dijaspori". Zatim smo se bavili "rubnim" pojavama, od društvenog "ruba" oko kojeg se službena kulturna politika nije nikada posebno bavila, a koji opstaje zahvaljujući vlastitoj energiji i upornosti, do "rubnih" teatarskih pojava na granici kazališta i vizualnih umjetnosti te filma i muzike. Jedne godine htjeli smo u Varaždinskom kazalištu inicirati projekt u kojem bi nekolicina mladih redatelja dala svoja viđenja jednog teksta hrvatske baštine. Nakon početnih dogovora, direktor Kazališta je uporno "bio odsutan". Pa smo bili u posjeti Histrionima, Akademiji, ... Prošle godine izbor predstava bio je određen organizacijskim i produkcijskim principom. Pokazali smo niz predstava nastalih u produkciji nezavisnih grupa i agencija. Iako je većina njih bila proglašavana najboljim predstavama sezone, stranci (kritičari, direktori festivala), koji su došli na Eurokaz prije svega da se upoznaju s hrvatskim teatrom, bili su do jednoga razočarani viđenim i teško da će se uskoro opet vratiti k nama.

Pogledajmo na primjeru Slovenije, koja ima duplo manje stanovnika nego Hrvatska, na koji način, pametnijom kulturnom politikom, suvremeno kazalište i ples mogu odigrati ključnu ulogu u afirmaciji kulture neke zemlje. Slovenski avangardni redatelji i koreografi nisu nikad imali rubnu poziciju već su im bila otvorena vrata najvećih institucija poput Cankarjevog doma ili Nacionalnog baleta. Gdje su ti hrvatski

redatelji koji će nas izvesti u Europu? Mi se ovdje bavimo nacionalnim mitovima i folklorom, a nismo prepoznali i podržali neke umjetnike koji rade na suvremenosti i koji bi mogli uključiti hrvatsko kazalište u svjetske tokove. Jedan od njih, Branko Brezovec gostuje na relevantnim europskim festivalima ali s predstavama koje je napravio u Makedoniji i koje vani dobivaju sjajne kritike. Nakon dugo vremena što nije režirao u Hrvatskoj, njegov projekt na Mamut sceni GK Gavella pozvan je na prestižni latinoamerički festival u Sao Paolo još prije službene zagrebačke premijere. Meni se prigovara da Brezovca stalno "protežiram", da nastupa gotovo na svakom Eurokazu. Njegove predstave mogu ravnopravno stati uz bok stranoj selekciji i ja pokušavam jednostavno nadoknaditi kvantitativno njegovu odsutnost sa hrvatske kazališne scene. Na isti su način zastupljeni svakom svojom premijerom i Montažstroj i Kugla. Brezovec naprosto više režira, on godišnje napravi i po tri ili četiri predstave.

Montažstroj je još jedan primjer za ovo o čemu govorim. Ta grupa ima turneje po Europi, a uskoro i Americi, koje traju po nekoliko mjeseci. Igraju svuda samo ne u Hrvatskoj, produciraju ih stranci, i možda ćemo ih uskoro potpuno izgubiti jer u Zagrebu jednostavno nemaju uvjete za rad. Kod Brezovca i Montažstroja se ne radi o turnejama u organizaciji Matice iseljenika već o istinskom umjetničkom interesu stranih partnera i publike.

F *Uoči desetog* Eurokaza *kakav "obljetnički" osjećaj prevladava? Kako vidiš budućnost* Eurokaza*?*

G. Vnuk: Zadovoljna sam time što smo usprkos svih problema uspjeli održati Eurokaz svih ovih godina i što je on i dalje važno mjesto i referentna točka za suvremena kazališna zbivanja. Međutim, prisutan je i osjećaj gorčine jer se i nakon deset godina, kod glavnih financijera nismo uspjeli izboriti za poziciju adekvatnu kvaliteti i važnosti programa. Tu prvenstveno mislim na Ministarstvo kulture koje nam je ove godine za proslavu desete obljetnice i s imenima poput Roberta Wilsona i Jana Fabrea u programu dodijelilo samo 100.000 kuna dok istovremeno Šibenski festival djeteta dobiva dva puta više, a da ne govorim o Dubrovačkim ljetnim igrama koje svih ovih godina imaju dvadeset puta veću republičku dotaciju od Eurokaza. Pitam se, na temelju kakvog programa ovi festivali imaju takav tretman dok se istovremeno Eurokazu daje "na kapaljku", tek toliko da preživi. Znamo da za kulturu uvijek ima malo novaca ali ovdje se radi o problemu raspodjele sredstava, o vrijednosnoj ljestvici. Ova država nikako da se odluči treba li joj Eurokaz ili ne, ne usudi ga se ukinuti, a nikako da trajno definira njegov status. No to već više govori o hrvatskoj kulturnoj politici (ili njenom odsustvu) nego o samom festivalu. Ovogodišnji program ne bi bio moguć bez pomoći stranih institucija i fondacija. Tu svakako moram istaknuti doprinos Instituta Otvoreno društvo i Centra za dramsku umjetnost. Eurokaz ima sve uvjete da postane najreprezentativnija kulturna manifestacija u Hrvatskoj. Takvu međunarodnu reputaciju nema niti jedna druga kazališna institucija ili festival, ne samo u našoj zemlji već i u ovom dijelu Europe a za što postoje brojni dokazi. Ja osobno, nakon evo već jednog desetljeća, više nisam spremna velik dio godine raditi na programu i voditi organizaciju festivala iz svoga stana, sa svog privatnog telefona, jer ne dobivamo akontaciju kojom bismo barem pokrili troškove stalne kancelarije. Imam osjećaj da ovaj Festival postoji i funkcionira isključivo zahvaljujući entuzijazmu nekolicine ljudi. Mislim da je za jedan svjetski festival ovakva situacija doista sramotna i ako se nastavi, budućnost Eurokaza vidim crno, a ponekad i bijelo kao prazninu jer ga više neće biti.



Ova država nikako da se odluči treba li joj Eurokaz ili ne, ne usudi ga se ukinuti, a nikako da trajno definira njegov status

foto: Saša Novković

Što je mladi teatar?

Piše: **Branko Matan**

Svašta je pisano o ovoljetnim "Dubrovačkim danima mladog teatra": da su sudionici festivala opijeni konavoskom lozovačom polijegali ispred Sponze, da su predstave koje su prikazivali bile karakterizirane "deformiranom maštom pojedinaca", da bi sve to "moglo pobuditi psihijatrijsku pažnju stručnjaka", da "nisu bili dubrovački" (!), da su predstave bile "diletantske" i "ispod kritike", da se "glumilo bez uživljavanja" itd. itd. Takav ton, inače neuobičajen u tekstovima o Dubrovačkim ljetnim igrama, a prisutan u, na sreću, tek nekoliko napisa, mogao je iznenaditi ipak samo sasvim neinformirane. Osnovna je i možda najprepoznatljivija karakteristika "Dana mladog teatra" nebirokratizirano, živo, istraživačko kazalište - kazalište koje je manje obuzeto brigom za dojam koji će izazvati, a više relevantnošću svojih načela. S druge strane u našoj tzv. kulturnoj javnosti još ima ljudi, razmjerno glasnih, koji nikako da odmaknu od devetnaestog stoljeća. U skladu sa svojim reprezentativno-prosvjetiteljskim kulturnim konceptom stalno raspoređuju zasluge, mame povjesnicom, brinu oko ingerencija i hijerarhija, sprečavaju nepredviđeno, kada se, međutim, to nepredviđeno ipak pojavi - i to na još tako "reprezentativnoj manifestaciji" kao što su to Ljetne igre - dogodi im se i da pišu onako kako je citirano.

Riječ je o sukobu koji traje, koji se ne može jednostavno riješiti i čije implikacije nisu samo kazališne.

Haranga podignuta protiv "Dubrovačkih dana mladog teatra" nije, kako se danas već razabire, imala nekog posebnog uspjeha. Osim u možda jednom aspektu: uspjela je, barem u dijelu "javne slike" o festivalu, predočiti suprotstavljenost "mladog" teatra i "onog drugog" kao suprotstavljenost na liniji amatersko-profesionalno.

Treba reći sljedeće:

1. "Dani mladog teatra" nisu bili festival amaterskih grupa. Od 13 teatara, koliko ih je nastupilo, samo su tri bila amaterska (te šest profesionalnih grupa i četiri koje se ne mogu svrstati ni u jednu od te dvije kategorije - Kugla, Teatar Roma, Hidrogizma i Coccolemocco). Sve tri amaterske grupe pripadaju specifičnom tipu pučkog teatra dalmatinske regije za koji se smije pretpostaviti da bi dubrovački trgovi nekako trebali biti prpirodno zborno mjesto.

2. Teza po kojoj bi amateri mogli ugrožavati teatarski profesionalizam prilično je smiješna iz cijelog niza razloga. Naš teatar, na žalost, do danas nije dosegnuo, u potpunosti barem, razinu profesionalizma (glumačke plaće koje prisiljavaju na "tezgarenje", fluidni karakter uposlenosti glavnine tehničkog osoblja, spisateljski honorari i sl).

3. Držati profesionalizam okvirom koji u presudnom smislu osigurava ili uvjetuje teatarski učinak znači mistificirati karakter kazališnog posla u njegovoj fundamentalnoj dimenziji. profesionalizam bankovnog činovnika osigurava valjanost konačnog učinka tog činovnika, profesionalizam glumca, pisca ili režisera ne osigurava ništa. Svaka uloga, svaka rečenica u tekstu, svaka predstava - u bitnome su snalaženje pred nepoznatim, a nepoznato je nešto pred čime nema osiguranja i pred čime smo svi, ako baš hoćete, upravo - amateri. Teatar doista jest zanat, ali takav koji uvijek sam sebe prestupa.

4. Krajnji cilj stvaranja predodžbe o "mladom" teatru kao amaterskom jest u zabašurivanju bitnoga: činjenice da osnovna podijeljenost u našem teatru danas nije statusno-računovodstvenog karaktera nego programskog. S jedne strane su ljudi koji imaju nešto reći, koji žele to reći, u teatru i teatrom, a na način koji nije indiferentan prema vremenu u kojem živimo - s druge strane su ljudi koji već odavno ništa više ne žele, osim možda sačuvati vlastitu poziciju u nečemu što nikoga više ozbiljno ne zanima.

Večernji list, 1980.

Ne uspjevši da od aktivnih sudionika i svjedoka Dana mladog teatra izvučemo tekst o festivalu iz današnje perspektive, odlučili smo tiskati jedan od starih







Linearan i jednodimenzionalan karakter dominantnog kazališnog postupka odavno je već iscrpio mogućnosti - postao je manirom, načinom kako se nešto radi, neupitnim stvaralačkim ritualom, sve više neupitnim, a sve manje stvaralačkim

KRAJ osamdesetih

Piše: **Zoran Arbutina**

Na Eurokazu 1987. bile su prikazane predstave drugačije od onoga što je većina publike i najveći dio kritike poznavala, i očekivala. Pokazano je nešto novo - uostalom festival je nosio podnaslov "Novo europsko kazalište". Umjetnička direktorica **Gordana Vnuk** vodila se, odnosno bila je vođena, određenim estetskim senzibilitetom, pogledom na kazalište suvremenosti. Taj pogled bio je usmjeren kako na "van", na "Europu", tako i na "unutra", na kazališnu scenu na području tadašnje Jugoslavije. Već prvi Eurokaz pokazao je umjetni karakter takve razdiobe: jugoslavenske predstave pokazale su se europskima.
U toku festivala, u okviru "Razgovora", kao i u reakcijama nakon njega, različiti su interpreti pokušavali na različite načine privesti k riječi taj "novum" novog kazališta. Govorilo se o postmodernom kazalištu i o kazalištu proizvodnje slika, o izgonu riječi i o novom kazališnom jeziku.
Tada, 1987. godine, u Hrvatskoj nije bilo međunarodnih kazališnih festivala. Informacije o zbivanjima u suvremenom kazalištu postale su stvar privatnosti. Poneka se predstava mogla vidjeti na sarajevskom MES-u. U Beogradu je postojao BITEF. Taj je festival u to doba već bio prošao svoj zenit. Stario je s nekadašnjom avangardom. Kao što su kazališni revolucionari poput **Petera Brooka**, **Roba Wilsona** ili **Arianne Mnoushkine** postajali institucijama, tako je i BITEF postajao haute couture - otmjen i skup, tek ponešto beživotan. Sve je manje otkrivao, a sve više posredovao već postojeće i utvrđene standarde. Život, kazališni, sve se više odvijao negdje drugdje. Pomanjkanje informacija o suvremenim kretanjima u svjetskom kazalištu (i razmjena s njima) s jedne strane, i standardizacija kroz BITEF s druge strane, rezultirali su sužava-



B. Brezovec: Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?

njem horizonta razumijevanja kazališnog jezika i na jugoslavenskim prostorima. Predstave koje su se pojavljivale ili su se uklapale u postojeće parametre ili su kao "alternativne", "interesantne", i "neobične" bile marginalizirane i prepuštene malobrojnoj fan-publici. Ono drugačije, budući nerazumljivo, bivalo je ignorirano ili napadano. Eurokaz je, dovodeći "novo europsko kazalište", uspostavio novi (nedostajući) komunikacijski kanal, a nekim kazališnim zbivanjima na području tadašnje Jugoslavije pružio je adekvatan kontekst razumijevanja. Društvo Corsettija, Rosas i La Fura dels Baus pokazalo se pravim biotipom Kugle **Damira Bartola**, kazališta **Branka Brezovca** ili NSK-projekta **Dragana Živadinova** (Kazalište Sester Scipion Nasice, Kozmokinetično gledališče Rdeči Pilot). Što je u okružju onodobnih predstava Gavelle ili HNK bilo strano i nerazumljivo, sada je postalo jasno i čitljivo. Izdvojene pojave postale su dijelom nečega, jednog sistema, konteksta, cjeline - suvremenog europskog i svjetskog kazališta. Na prvom je Eurokazu uz deset stranih predstava bilo prikazano i osam domaćih, s područja bivše Jugoslavije. Već brojčani odnos pokazuje da je festival bio mišljen ne tek kao mjesto prezentacije "zbivanja u svijetu", već kao mjesto susreta i interakcije onoga "vani" sa onim "iznutra".

Od osam domaćih predstava, pet je bilo iz Hrvatske, odnosno od redatelja iz Hrvatske: **Zlatko Sviben** sa "Magnom Kartom" u izvedbi Narodnog teatra Bitole, **Boris Bakal** sa svojim privatnim događajem "Stolpnik", Kugla Damira Bartola sa "Zeinimurom" te dvije predstave Branka Brezovca - "Az spl'ju a srce moje bdit" u izvedbi Narodnog kazališta Ivan Zajc iz Rijeke, te "Shakespeare the Sadist" u produkciji CEKADE-a.

Te su predstave međusobno bile različite, autori im nisu bili polaznici iste "škole" odnosno članovi iste "scene" (kao što je to u dalekoj većoj mjeri bio slučaj sa autorima i predstavama iz Slovenije), ali ipak je postojala jedna osnovna zajedničkost: izrazita osvještenost kazališnog postupka.

Postupak proizvodnje predstava - metode glume, dramatizacije, način slaganja predstava - bila je osnovna neuralgična točka tadašnjeg (kao uostalom i sadašnjeg) kazališta u Jugoslaviji i u Hrvatskoj. Linearan i jednodimenzionalan karakter dominantnog kazališnog postupka (A+B+C...) odavno je već iscrpio mogućnosti - postao je manirom, načinom kako se nešto radi, neupitnim stvaralačkim ritualom koji je sve više postajao neupitnim, a sve manje stvaralačkim. Privrženost neupitnosti metode postala je ograničavajućim faktorom kazališta, ono samo postalo je neplodno i zastarjelo - službeničko.

Službenički karakter kazališta nije se pritom odnosio samo na izgled predstava na pozornici već i na institucionalni karakter cijelog kazališnog pogona, na odnos kazalištaraca prema svom kazalištu, na odnos kazališta prema državi i obratno.

Osvještavanje postupka značilo je i sagledavanje dubine učmalosti, značilo je suočavanje sa zapriječenom životnošću kazališta, i time zapriječenom mogućnošću izražavanja vlastite životnosti.

Sam način označavanja vlastitih predstava upućuje na pomak u promišljanju kazališta, i na drukčiji senzibilitet koji traži svoj način iskazivanja: Bakal svoju predstavu označava kao "privatni događaj", Kuglina predstava želi biti "radnja u više slika, asocijativan niz akustičkih i vizualnih senzacija", Brezovec svoj redateljski i dramaturški postupak uspoređuje s muzikom nizozemskih polifoničara, govori o polivalentnoj strukturi i simultanoj perceptivnosti, a Sviben svoju predstavu označava kao "mozaik ritmički povezanih scenskih slika". U okružju tradi-

Kugla: Zeinimuro

cionalnog kazališta, a napose u situaciji pomanjkanja srodnih referencijalnih pokušaja, isprobavanje novih kazališnih postupaka uvijek ima i programatsku, manifestnu funkciju. Budući da već i novina postupka na sebe skreće odveć pažnje, uvijek je u prvom koraku važno izboriti se za legitimnost samog postupka.

Eurokaz je ovim autorima pružio idealnu podršku. Proroci u vlastitom selu dobili su potvrdu izvana; ta, pak, potvrda manje je trebala njima, a više publici i kritici.

S namjerom uspostave horizonta razumijevanja i senzibiliziranja za nove postupke bili su organizirani i "Razgovori" u okviru festivala. Sudionici nisu bili samo kazališni kritičari već i primjerice filozofi, estetičari ili povjesničari umjetnosti. Vodile su se diskusije o "Neue Slowenische Kunst", o "Potencijalima novih tehnika", o "Kazalištu glazbenih struktura", o "Kazalištu i postmodernoj umjetnosti" ili "O novoj generaciji jugoslavenskih redatelja". Novo kazalište smjestiti u kontekst suvremenosti, "domaće" u kontekst "svijeta" - to je bila osnovna namjera s kojom je započeo Eurokaz.

Eurokaz broj 2, sljedeće 1988. godine, u osnovi je nastavio ono što je započeo prvi. U programskom smislu nije bilo bitnih promjena - težište je ovaj puta bilo na grupama iz SAD, a od domaćih su predstava prikazane "Atlantida" Slovenskog mladinskog gledališča redatelja **Vite Taufera**, "Buđenje proljeća" **Harisa Pašovića** u izvedbi Jugoslavenskog dramskog pozorišta te dvije predstave Branka Brezovca: "Crna rupa" u izvedbi Narodnog teatra Bitola te "Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?" u produkciji Zagrebačkog kazališta lutaka i OKC-a.

Pomaci koji su se dogodili u slijedu na prvi Eurokaz nisu bili spektakularni, ali su ipak bili primjetni. Kazališni establišment, inertan po prirodi, uglavnom je uspio ignorirati odaslane impulse, ali ne baš u potpunosti. Zagrebačko kazalište lutaka, u to vrijeme jedino tipično zagrebačko službeničko kazalište, uspjelo je preskočiti svoju sjenu i producirati predstavu koja je po svemu bila opozit dotadašnjem radu tog kazališta: "Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?". Budući da je i u Hrvatskoj oblik kazališnog izraza bio povezan sa oblikom kazališnih institucija, promjena jednog pretpostavljala je i pomak u drugom - ili otklon u vaninstitucionalno. Produkcija ovakve predstave u kojoj Brezovec gotovo do ekstatičnosti dovodi princip polifonične literarizacije kazališta bila je moguća samo na tragu Eurokaza i u atmosferi koja se oko njega stvorila.

S druge strane počeo je u Zagrebu i u Hrvatskoj nastajati protu-establišment. Oko festivala su se kao oko kristalizacijskog jezgra počeli okupljati neki novi, mladi kritičari. Njihov senzibilitet nastao na pozadini rock'n'rolla, Omladinskog radija i MTV-a pronašao je "svoje" kazalište. Dok su se predstavama primjerice HNK-a bavile uglavnom "starije, uvažene kolege", nova se kritika okupljala oko novog kazališta. Kao, uostalom, i nova publika. Počeo se osjećati "wind of change".

Velike promjene stigle su s trećim Eurokazom 1989. godine: proizveden je prvi "pravi" festivalski projekt, "Traviata", u produkciji Omladinskog kulturnog centra i režiji Branka Brezovca te je ustanovljen off-program Eurokaza.

Nakon pokušaja da snagom svog koncepta i svojom inovativnom energijom festival utječe na promjene u već postojećim institucijama, i nakon neuspjeha tog pokušaja zbog pomanjkanja spremnosti unutar institucija da se promjene prihvate, voditelji festivala odlučili su da njega uhvate kao instituciju i upustili se u vlastitu samostalnu produkciju. Nastala je velika i raskošna predstava "Traviata" koja je izvedena na stadionu Šalata. Način produkcije i vrsta kazališnog iskaza poklopili su se u jedno. Nastala je opera koja se pita što opera znači nama

danas: kao vrsta kazališta, kao način doživljavanja svijeta i kao institucija. Pitanja o suvremenosti. Odgovori - miješanje glazbenih stilova, različite priče, dijelovi priča, fragmenti. Simultanost. I izvedba na stadionu, u maniri rock-koncerta. Ni jedna operna kuća u Hrvatskoj to ne bi mogla podnijeti.
Drugi oblik promoviranja kazališta koje nastaje mimo, a djelomice i protiv, onoga u velikim i etabliranim državnim institucijama bilo je uvođenje off-programa Eurokaza. Kao festivalski alternativni program organiziran je 29. susret kazališnih amatera Hrvatske. Predstave poput one grupe Pinklec iz Čakovca, grupe NAR iz Siska, te Uplašenih žirafa i Kugle iz Zagreba pokazale su u kontekstu Eurokaza da je njihova marginaliziranost i regionalna izoliranost prije svega pitanje ustrojenosti kazališnog života u Hrvatskoj, a ne njihove estetske ili izvedbene zrelosti. Osobito Uplašene žirafe i Kugla Damira Bartola, obje grupe sa iskustvom Kugla glumišta, iz kojeg su i proistekle, u pozadini, preuzimaju rastvorenost diskurzivnog jezika ne više kao tezu već kao činjenicu, pa se u predstavama koriste riječima, likovnošću, rock-muzikom i pokretom kao samorazumljivim ravnopravnim oblicima iskazivanja. Suvremenost njihova kazališta nema više oblik propitivanja već je izraz pounutrašnjenog senzibiliteta. Oni i njihovo kazalište jednostavno su tu, prisutni. Samorazumljivost njihove "pomaknutosti" oblik je njihova radikalizma.
Četvrti Eurokaz 1990. godine protekao je u znaku kongresa Informal European Theatre Meeting - IETM, čiji je redovni godišnji kongres te godine održan u Zagrebu.
Prethodni su festivali pokazali da je, posebno u okvirima tadašnje Jugoslavije i Hrvatske, pitanje produkcije predstava zapravo i estetsko pitanje: to kako neka predstava uopće može izgledati ovisi i o tome u kakvim je uvjetima proizvodi. IETM je s jedne strane neka vrsta kazališne burze na kojoj se dogovaraju gostovanja, na kojoj se predstave prodaju i kupuju, a s druge strane on potpomaže nastajanje koprodukcija.
Te godine Eurokaz je okrenuo smjer djelovanja: dok je ranijih godina u prvom redu bio usmjeren na dovođenje stranih predstava u Zagreb, i na poticanje protoka informacija o zbivanjima u kazalištu "izvana" na "unutra", sada je prvenstvena namjera bila da se ono "unutrašnje", domaće, pokaže na "van". Dok se ranije radilo o uspostavi horizonta razumijevanja unutar kojega bi se mogle očitati predstave domaćih autora, sada je došlo vrijeme da se "strancima" pokaže što ti autori rade.
Time je najvećim dijelom bila uvjetovana i selekcija. Uz nekoliko provjerenih i već poznatih stranih zvijezda (La Fura dels Baus, Rosas, Station House Opera), glavninu programa činile su domaće predstave.
Prvi put Eurokaz je sudjelovao i u jednoj međunarodnoj koprodukciji: u režiji bugarskog redatelja **Ivana Staneva**, a u suradnji sa Hebbel Theaterom i Lozenetz Assoc premijerno je izvedena predstava "Zločin i kaznalište".
Festival je zatvorio krug. Ono što je u početku bio koncept, sada je postalo rezultatom. Razmjena informacija, interakcija, probijanje granica između "svijeta" i "nas" - sudionicima IETM kongresa prezentirani su rezultati.


B.Brezovec: Traviata

Eurokaz nije izmislio domaće autore "novog kazališta", ali je u mnogočemu pridonio da ih se promatra u kontekstu u kojem oni nisu egzotični ili "zanimljivi" (budući nerazumljivi), već u kojem ih se može promatrati, doživljavati i razumijevati. Pružene su im referencijalne točke, i uspostavljeni su novi standardi.
Jedan ciklus je završen. Kraj je, međutim, i novi početak. Na petom će se Eurokazu pojaviti prva generacija autora koje bi se moglo nazvati "djecom Eurokaza". To, međutim, više nije tema ovog teksta.

Devedesete

Piše: **Goran Sergej Pristaš**

Hrvatska je scena trenutno raspolućena na dvije velike grupe: repertoarna kazališta čiji ravnatelji imaju božji dar - scenu i njime upravljaju po vlastitoj volji te nezavisnu produkciju koja uglavnom okuplja komercijalni i zabavni teatar, populističku i muzejsku avangardu, disidentski teatar te ambiciozni amaterizam

U devedesete godine Eurokaz je požurio premještanjem svog termina već u ožujak 1990. prilagodivši ga terminu redovitog održavanja Informal European Theatre Meetinga (IETM). Pionirski pokušaj da se u nas uvede običaj koprodukcije, tada najpomodniji, a danas još uvijek najrentabilniji oblik organiziranja produkcijskih budžeta, ponuđen je i na konkretnom primjeru - predstavi "Zločin i kaznalište" **Ivana Staneva** koju su zajednički iznjedrili Hebbel Theater, Lozenetz Assoc. i Eurokaz (ZekaeM). Činjenica je da zagrebačka strana nikad nije predstavu shvatila u potpunosti kao svoju (ZeKaeM je kazalište s ansamblom, a glumci u predstavi su bili isključivo iz Njemačke), što pokazuje i buduće viđenje koprodukcije među repertoarnim teatrima u Hrvatskoj. Repertoarni teatri u nas rijetko se upuštaju u koprodukcije predstava koje glavninu svog igranja ne planiraju u samom teatru, jer njegova financijska slika potvrđuje se samo repertoarnim prikazom. No, susret IETM-a u Zagrebu bio je značajniji iz druga dva razloga.

Prvi je taj da je programska selekcija Eurokaza činila posljednju pravu reviju


Montažstroj: Rap opera „101"

"avangardista" tada još uvijek jugoslavenskog kazališnog konteksta. Ovo treba shvatiti uvjetno jer nisu po tradiciji "ključa" birane predstave, niti su bile zastupljene sve republike, nacije, narodi i slično. Odabir je bio, prema riječima direktorice-selektorice **Gordane Vnuk**, generacijski. Bila je to posljednja godina u kojoj se u istom kontekstu razmatralo produkciju **Branka Brezovca**, **Vita Taufera**, **Dragana Živadinova i Harisa Pašovića.** Istovremeno, to je i godina nakon koje se "generacija" razišla u različitim pravcima: Taufer je ubrzanim ritmom (najčešće i površno) proizvodio populistički postmodernizam, Brezovec je postajao sve hermetičniji i udaljeniji od zagrebačke scene (ne svojom krivicom), Pašović se prvo pogubio u raspadu Jugoslavije da bi se usidrio u matičnom Sarajevu (sve manje dostupan tržištu), a Živadinov je nastavio put svemira (da bi kao najmlađi završio u mirovini). Mora se priznati cijeloj generaciji da je i danas vrlo utjecajna u svojim produkcijskim sferama i da standardi koje su postavili i danas imaju vidljivog traga u Hrvatskoj. Pojedinačni utjecaji i sudbine ovih redatelja različiti su od slučaja do slučaja, a neki od njih bit će teme i nastavka ovog teksta.

Druga značajka IETM-a jest ta da je ovim krajevima konačno zapuhnuo dah tržišta. I to ne bilo kakvog nego onog koje zanima samo "novo kazalište". Već sljedeće godine na Eurokazu su se pojavile prve nezavisne produkcije, još uvijek rađene ne prema tržišnim nego prvenstveno umjetničkim kriterijima, ali spremne za put oko svijeta. Neke od njih su u tome i uspjele. I tome ćemo se vratiti u ovom tekstu.

Činjenica je da na Eurokazu 1990. nisu tržištu ponuđene grupe poput Kugle ili Uplašenih žirafa što ukazuje na lagano odumiranje interesa za kazališne oblike koji ipak pripadaju jednom drugom umjetničkom razdoblju. Njihovi produkcijski oblici nisu zadovoljavali niti kriterije tadašnjeg vala otvaranja repertoarnih kazališta "novim" redateljima u kojem su prednjačili Slovensko mladinsko gledališče iz Ljubljane, Zagrebačko kazalište mladih, Narodno pozorište Subotica i Teatar narodnosti iz Skopja. To je bilo vrijeme u kojem su mogle nastati i tako (produkcijski) velike predstave poput "Šeherezade" (Pandur), "Traviate" (Brezovec), "Zenita" (Živadinov), "Odiseja i sina" (Taufer) itd. Takav produkcijski procvat "novog kazališta" neminovno je uklanjao s puta marginalne pojave. Generacija stasala u osamdesetim i potvrđena na Eurokazu postala je "glavnom strujom" kako produkcijski tako i trendovski.

No, tada je Gordana Vnuk napravila još jedan u nizu mudrih poteza - raspisala je natječaj za kazališnu predstavu.

II

Prije Eurokaza 1991. godine raspisan je natječaj za koprodukciju kazališnog projekta mladih kazališnih umjetnika. Na natječaju pobijedili su skupine Montažstroj **Boruta Šeparovića** i Linija manjeg otpora **Ivane Popović**.

Nakon prve predstave, Vatrotehna, koja je ozbiljnošću ideje i koncepta išla preko tinejdžerskog godišta izvođača Montažstroja, Borut Šeparović odlučio se za projekt karakterom bliži svojoj generaciji - rap operu "101". Za tu priliku dramaturg **Oleg Mađor** napisao je scenarij temeljen na **Sofoklovom** i **Müllerovom** "Filoktetu", ali kao projekciju priče o izumitelju "prve slavenske strojnice", **M. T. Kalašnjikovu.** Predstava je vrlo brzo postala generacijskim kazališnim hitom.

Nakon premijerne izvedbe na Eurokazu uslijedile su česte reprize i prva gostovanja po europskim kazalištima i festivalima.
Pod nazivnikom ejzenštajnovske "montaže atrakcija" kolekcionirano je puno toga u ovoj predstavi: **Mejerholjd**, dijalektička dramaturgija, konstruktivistička scenska ilustracija, rap glazba, popularna kultura, antička tragedija, narativni paralelizam itd. Ovakvo kolekcioniranje dovelo je do dehijerarhiziranog kolektiva umjetnosti prekrivenog jakom slikom popizma. Kao i popizmi tako je i ova predstava brzo izašla iz upotrebe, da ne kažem mode. Mnogo prikladniji medij za ovakav stilski miš-maš pronađen je u video spotu "Croatia in Flame" kojim je Montažstroj lansiran u orbitu popularne kulture. Rap opera "101" ipak je bitna predstava jer je ponovno svratila pažnju najmlađoj odrasloj publici u Hrvatskoj na domaću novo-kazališnu produkciju. Iako nije mogla zadovoljiti apetite iskusnijih gledatelja Eurokaza, aktualna tema vezana uz tek otpočeli rat proširila je svoj utjecaj i izvan užeg kazališnog konteksta, a podržana je kako od publike tako i od većine kritike. Pored navedenog, bitno je reći da je Montažstroj te godine registriran kao prvo privatno kazalište u Hrvatskoj, što je tada bila zakonska preteča nezavisne produkcije. Predstavu koprodukcijski još supotpisuju Eurokaz i Radio 101.
Montažstroj će se na Eurokaz vratiti tek 1994, svojim sljedećom velikom predstavom: "Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Francisco - mix". Riječ je o polusatnoj koreografiji premijerno izvedenoj na Međunarodnom koreografskom natječaju u Bagnoletu, nagrađenoj posebnim priznanjem žirija. Predstava je izvedena u Zagrebu samo dva puta i to u sklopu festivala.
Tijekom rada sa starim i novim izvođačima Šeparović je razvio svoj koreografski jezik u pravcu tzv. visokorizičnog plesa, kombinacije fizički zahtjevnih plesnih elemenata, sporta, borbe i nasilja. Vatreni i žestoki niz scena iz zamišljene realiteta hrvatske mladeži ponovno je prekriven preteškom zvučnom slikom pop-glazbe koja je gušila intenzitet scenske radnje. Sve je bilo zatvoreno u jednolični niz plesa i nasilja ništa upečatljiviji od prosječnog video-spota. Nedvojbeno je da je u toj predstavi bio upisan snažan koreografski materijal. Po prvi puta, valjda nakon KASP-a, u Hrvatskoj se pojavio koreograf koji nije koristio već prožvakane tradicije suvremenog plesa, nego je materijal za svoju koreografiju nalazio u svijetu svakidašnjice. Šeparović je svjesno taj materijal proveo kroz mnogobrojna ponavljanja, utrajavanja, fragmentaciju i sl. da bi ga doveo do radikalnog scenskog realiteta, koji nikoga ne može ostaviti hladnim. Iako se u stilu skupine može naći utjecaja nekih suvremenih koreografa, teško je osporiti Šeparoviću originalnost pristupa tjelesnosti u kontekstu ideoloških promjena u Istočnoj Europi i našim krajevima.
Zanimljivo je da trogodišnja odsutnost sa scene nije bacila Montažstroj u zaborav. Već pri prvoj pojavi na sceni publika je Montažstroj dočekala navijački, a tako je i ispraćen.
Nedugo nakon Eurokaza od "Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Francisco - mix" nastao je jednostavni "Remix" kojim skupina već dvije godine putuje po Europi istodobno pripremajući novu predstavu. Za to vrijeme predstava je zbog nezadovoljstva uvjetima suradnje sa zagrebačkim kazalištima odigrana samo jedanput u Hrvatskoj i to u dobrotvorne svrhe.

Repertoarni teatri u nas rijetko se upuštaju u koprodukcije predstava koje glavninu svog igranja ne planiraju u samom teatru, jer njegova financijska slika potvrđuje se samo repertoarnim prikazom

III Ništa manje popularna nije bila ni Ivana Popović, druga dobitnica koprodukcijskog budžeta na natjecanju 1991.
Ivana Popović također dolazi iz svijeta popularne kulture - točnije mode. Kao diplomirana kiparica, ali prvenstveno koreografkinja, ona je svoje prve revije oprostorila u modne performanse. Njene "predstave", zapravo, nikad nisu dosegnule veću formu od performansa, što je vjerojatno uvjetovano prevelikom "lakoćom" njenih projekata. Ukoliko se o njenom radu može govoriti u kontekstu teatralnosti, onda je svakako riječ o formi koja počiva na primarnoj teatralnosti, onoj koju diktira sam kontekst scenskog prostora i njegov teatralni potencijal. U tom smislu može se govoriti čak i o kazališnoj naivi. Ivana Popović je na Eurokazu premijerno izvela "predstavu" "Ribizl bomba", jednostavnu pričicu o blizankama, kolačima ili nečemu sličnom, sa dvije stvarne blizanke i u dva dijela - blizanca (predstava je sačinjena od dva identična dijela i malo muškog intermezza).
Poput drugih njenih performansa niti ovaj nije ostavio značajnijeg traga u kazalištu, ali je nakon njega Ivana Popović dobila nekoliko angažmana u Sloveniji (kao kostimograf). Isto tako, postigla je dosta uspjeha i u medijima, ponajprije kao modni kreator. Nakon još nekoliko, za kazališni kontekst marginalnih projekata, Ivana se iz Zagreba povukla na Krk s kojeg bi se javljala ponekom zapaženom i iznimno posjećenom modnom revijom, a danas je, navodno, u Splitu.

IV. Nije, međutim, Eurokaz odustao od stare avangarde. Kugla je uz Branka Brezovca i dalje ostala najprisutnija na Eurokazu cijelim njegovim trajanjem. U samoj Kugli nije se mnogo toga mijenjalo u izrazu tijekom posljednjih desetak godina. **Damir Bartol** Indoš (autor i izvođač) i dalje je gurao svoju Kuglu po rubu psihodramatski temeljenog performansa tematiziranog traumatskim socio-psihološkim materijalom. Bartolovo kazalište je siromašno, zadovoljno svim uvjetima u kojima se može proizvesti dovoljno prostora za rekonstrukciju subjekta izvođača i izlaganje tijela fizičkoj torturi. Njegove predstave bliske su performansu, njegovo tijelo je izloženo, rascjepljeno, oprostoreno, ali elementi koji ga vežu uz teatar - kostimi, scenografija, scenski prostor pripadaju jednom starijem kazalištu, onom koje već toliko puca po šavovima da je bezizgledan bilo kakav pokušaj njegove revitalizacije. Stoga u sve tri predstave ("Laborem Exercens", "Konjski rep" i "Jedadde Jedadde") izvedene u ratnoj fazi Eurokaza Kugline predstave dobivaju jak tematski input transparentan samo kroz teško probojnu metaforičku strukturu. Takav primjer je "Konjski rep" u kojem je scenski prostor nakrcan drvenarijom, bocama, metalnim pločama... uobičajenim Kuglinim okružjem. Iako to nije transparentno iz pozicije gledatelja, prostor zapravo predstavlja tlocrt (sarajevskog) nogometnog igrališta pretvorenog u grobље. Na križevima su obješene imitacije konjskih repova.
Konjski repovi imaju porijeklo u vezi između nadimka četničkog zločinca Arkana i riječi arkan koja je tatarski naziv za laso od konjske strune. Razbijanje, ples i specifična organizacija prikazivanja daju utisak da Bartol uvijek radi istu predstavu, ali semantičko punjenje (i pražnjenje) ih barem tematski čini različitima.
Produkcijski, Kugla se tvrdoglavo drži ruba koji je ne može baciti u vode profesionalnog hrvatskog kazališta. U Bartolovim predstavama nema formalno obrazovanih glumaca (čemu rijetko koji naš redatelj odoli), Bartol u principu ne surađuje s repertoarnim kazalištima, ali nije izbjegao formu koprodukcije. Ratna oskudica natjerala ga je da već 1992. radi koprodukciju sa Austrijancima -


Kugla: Jedadde Jedadde

"Laborem Exercens", "Konjski rep" nastaje u koprodukciji s Radiom 101, a predstavu "Jedadde Jedadde" potpisuje čak kao Kugla International.

V Nekadašnji član „Kugle" **Željko Zorica Šiš** principijelno je napustio Bartolovu ideju - rad sa marginalcima i autsajdersku poziciju u kazališnom kontekstu. Iako je postigao određeni uspjeh kao scenograf i dizajner, Zoričin redaljski rad sa profesionalcima ipak je ostao na margini kazališnih zbivanja. I Zorica nasljeđuje metaforička nagomilavanja od Kugle, ali scenski prostor njegovih predstava želi biti sofisticiraniji. Prostor je opsjednut simbolima, a predočavanje snova jedna je od njegovih opsesija kako u radu sa zagrebačkim „Uplašenim žirafama" tako i u beogradskoj produkciji „Kačinsky Troup". 1991. Eurokaz je tako ugostio posljednju predstavu iz Srbije, nastalu u zagrebačko-beogradskoj autorskoj kombinaciji. U glavnoj ulozi nastupila je poznata beogradska glumica, **Vladica Milosavljević**, a iz Zagreba je povučen **Emil Matešić**, redoviti suradnik na Zoričinim projektima. „Magritte: Nerazjašnjeno ubojstvo" naslov je predstave nastale u pokušaju oživljavanja Magrittove slike ilustriranjem i fantazmagoričkim insceniranjem „snovitih" situacija Magrittovom ikonografijom.

Imenom „Uplašene žirafe" Emil Matešić potpisao je i svoj prvi solo projekt - Playture „Sharp Drive". Sharp Drive je izvedbeno i strukturalno vrlo jednostavan performans. Izuzetno kontrolirano i u jednostavnoj koreografiji, tijelo Emila Matešića igralo je stroj automobila u vožnji. To je sve. Performans je doživio svoj skromni uspjeh, ali je Matešićev korak osamostaljenja od tradicije „Kugle" i „Uplašenih žirafa" rasterećenjem od fantazmi i psihodrame važan za budućeg koreografa od kojeg se očekuje puno više.

VI Puno je prigovora stavljeno Gordani Vnuk na često sudjelovanje je Branka Brezovca u programima Eurokaza. Iako ima puno razloga, kao opravdanje je dovoljna činjenica da je Brezovec jedan od najproduktivnijih hrvatskih redatelja, ali u inozemstvu. Brezovca nije pogodio raspad Jugoslavije kao što se to dogodilo PašovIću koji je ostao bez produkcije.
Kao prvo, Brezovca zagrebačko repertoarno kazalište nikad nije prihvatilo s oduševljenjem, kako od strane producenata, tako i od strane glumaca. Brezovčeva nepredvidivost nije pružala sigurnost producentima, a funkcionalnost glumačkih izvedbi u njegovim predstavama ne zadovoljava ambicije ansambala s kojima je radio. Posljednja predstava koju je režirao u Zagrebu premijerno je izvedena 1992. godine. Riječ je o „Tri sestre" **A. P. Čehova** u produkciji Zarebačkog kazališta mladih. Predstava je bila potpuno u trendu tadašnjih multimedijskih produkcija: u dramskom prostoru izvršena je preraspodjela izvedbenih kanala - ravnopravno su igrali glumcina sceni, glumci na monitorima, video-manipulirani zapis i zvučni filteri poput mikrofona. Ovakva dramaturška razdioba naišla je na protivnike među ljubiteljima integriteta dramskog djela i glumca, ali takve rasprave nisu dio obzora koji bi ova predstava trebala postavljati. Istovremeno Brezovec koristi silinu scenskih citata suvremenog kazališta koju prosječna kazališna publika možda nije u stanju prepoznati, ali koji su najavili budući razvoj njegovog jezika - supostavljanje elemenata različitih izvedbenih oblika u cilju ishođenja jedinstvenosti izvedbe u temeljnom odnosu izvođača prema prisutnosti na sceni. Odlaskom u južne krajeve, Makedoniju, Brezovec je riješio jedan bitan problem - problem logocentrične glumačke tradicije. Ovako čvrsto koncipiran kazališni projekt u kom glumac ne opslužuje lik nego redatelja odnosno koncept traži drukčiju proizvodnju i reprodukciju scenskog materijala od one u logocentričnom kazalištu. „Plemeniti diletantizam" koji bi preobratio funkcije likova u funkcije predstave s ozbiljnom ironijom i tako učinio dominantnom prisutnost izvođačeve osobnosti nije našao plodnog tla u ansamblu

ZKM-a. Taj nesporazum objasnimo nedostatkom komunikacije među tradicijama jer je sa istim zahtjevima Brezovec imao više uspjeha u Makedoniji gdje srednje-europski logocentrični kontekst ima ipak manje utjecaja. „Plemeniti diletanti" iz Skopja već su 1993. sjajno odigrali „Baala" i „Kralja Hamleta" 1995., prethodnice onoga što Gordana Vnuk danas naziva „postmain-streamom". Ono za što je zagrebačka (pa i internacionalna publika) uskraćena u gledanju ovih okrutnih i nesofisticiranih predstava jest razumijevanje teksta koje bi omogućilo daljnje praćenje Brezovčeva tretmana dramskih predložaka, ali sačekajmo bolja vremena u kojima će postmainstream postati mainstreamom pa će i predstave na rjeđe korištenim jezicima biti simultano prevođene. Ono što je jasno iz ovih predstava jest Brezovčevo odustajanje od oslikavanja scenskog prostora i prelazak u rudimentarna područja (još uvijek dramske) tjelesnosti i izraza. Tijelo izvođača nije predmet dizajna nego rušenja mogućeg užitka u slici. Gledatelj je uznemiravan neskladom i bezobraznom primitivnošću iskaza, ali ne na nivou rituala nego upravo poricanjem rituala kao mogućeg bijega u drugost. U nedostatku i namjernim rušenjem ideologije nastaje nova ideologija odvratnosti i elementarnosti, čija je moć daleko veća u teatru nego u realitetu jer je jednako fiktivna kao bilo koja druga priča o čovjeku.


V.Taufer: Kraljevo

VII

I dok je Brezovec svoje projekte morao planirati u Makedoniji, slovenski redatelj Vito Taufer postao je najpoželjniji redatelj u Hrvatskoj. Ukoliko se Eurokazu može priznati uspješna promocija nekog redatelja u ovim krajevima onda je to svakako Vito Taufer.

Tadašnji producenti Zagrebačkog kazališta mladih pozvali su ga da pod njihovim krovom režira isti komad (tekstopisac **Veno Taufer**, otac). Taufer je nakon prvog booma u osamdesetima naglo počeo dobivati veliku količinu ponuda i došlo je do stanovite hiperprodukcije Tauferovih predstava. U takvom stanju Taufer je projektima pristupao sve površnije da bi vrhunac klišea dosegao predstavom "Tartif". U zagrebačkom "Odiseju i sinu" najveći problem je predstavljao zapravo tekst. Dok je slovenska verzija bila nešto konzistentnija, Zagrepčani su Tauferu pružili tadašnji produkcijski maksimum, pa se rasuo u nizu iznimno dojmljivih slika i duhovitih prizora koje su trpjele od preširoko i neracionalno korištenog tekstualnog materijala. Je li u pitanju bila pažnja prema očevom tekstu ili nebriga za manje zanimljivom igračkom kakva tekst jest, pitanja su na koja odgovor zna samo Taufer. Ipak, ta predstava je u Zagrebu 1991. bila pravi produkcijski i repertoarni pothvat. U vremenu u kojem su "Zastave" **Georgija Para** izgledale radikalnije od prosječne studentske produkcije pa su neiskusnom gledatelju odavale dojam režisera koji obećava, a **Magelli** posezao za monumentalnim temama suvremene srednjoeuropske povijesti ("Nacija", "Bauhaus"), Taufer je došao kao slatko osvježenje, zadovoljstvo željnima zabave i onima koji znaju što od njega treba očekivati. Probirljivijima se predstava doimala odviše mjuzikalnom, što je možda trebalo detektirati njenu neozbiljnost. Tada to, međutim, nije bilo previše bitno. Svi su bili sretni da se to dogodilo.

Taufer je, s druge strane, učestalo radio u Rijeci, u HNK Ivan Zajc, dok je Zagreb bio manje svjestan. Tamo je Taufer napravio svoju, možda najbolju predstavu u Hrvatskoj, "Revizora", zatim "Kralja Leara" kojeg je riječko kazalište s ponosom prešutjelo, ali najatraktivnije je ipak bilo "Kraljevo" Miroslava Krleže, prikazano na Eurokazu 1992. Ovu najbolju, ne samo u hrvatskim okvirima, domaću ekspresionističku dramu Taufer je upravo tako shvatio. Zavitlao je "Kraljevo" u dadaističko-kabaretskom kolopletu kiča, boja i pjevanja. Predstava se doimala sjajnom paradom Tauferovog umijeća, ali i paradom iscrpljenog režisera koji zna da ga svi vole pa će im "dati gušta". Zanimljivo je da je Taufer u svim svojim projektima imao gotovo stopostotnu podršku glumaca s kojima je radio, što u ovim krajevima nije česta pojava među zahtjevnijim ansamblima, kakav je recimo ZeKaeMov.

Ni posljednja Tauferova predstava koju je Eurokaz ugostio 1995, ljubljanska "Psiha", nije pokazala da Taufer čini bitne korake u razvoju svoga jezika, ali već postoje nagovještaji da ponovno postaje nezaobilaznom kazališnom činjenicom što bi trebao pokazati i ovogodišnji Eurokaz.

Na Eurokazu 1993. i 1994. nastupio je još jedan strani kazališni redatelj, ali s hrvatskim ansamblom. Riječ je o francuskom redatelju **Jean-Michelu Bruyèreu**, redatelju predstave "Budi se lijepa" nastale u oronuloj zgradi Francuskog paviljona, kao projekt simultaniteta. Riječ je o "sveobuhvatnom" projektu koji temeljen na elementima "Putovanja kroz Subterraneus" **Željka Kipkea** pretenciozno, po klišeima citatnog oslikavanja i automatiziranog pisma neslavno propada pod teretom modernističkog apsolutizma slike i konstrukcije. Citirane ideologije znale su se pokazati u ovom stoljeću mnogo destruktivnije nego što izgledaju po katalozima i muzejima, a to je kazališna publika najbolje osjetila na svojoj koži. Stoga Bruyèreova predstava jest upotrebljiva kao slikovnica fragmenata **Duchampa** i nadrealizma, ali je njena sentimentalna misao prekrhka da bi se nosila s tako silnim kontekstom.

VIII

Nemajući više načina da probudi mlade hrvatske redatelje ili vremena i novca da proizvede nekog novog, Gordana Vnuk odlučuje se 1994. godine za suradnju sa likovnim umjetnicima - performerima. Na listi krajnosti našli su se potpuno netjelesni Željko Kipke s jedne i "spektakularni" **Nenad Dančuo.**

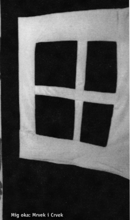
U instalaciji "Pozivamo vas na ugodno optičko putovanje", Željko Kipke preuzima samo kontekst kazališne scene koja ima potencijal protočnosti vremena i prostora, ali joj ne osigurava nužnu pojavnost tijela. Njen semantički potencijal iskoristio je isključivo na nivou realizacije poruke-upute i stvorio sliku prije slike (nije li to u opoziciji sa tzv. ikonoklastičkim kazalištem?)

Nenad Dančuo je zahvaćen kontekstom kazališnog festivala režirao mini spektakl u prostoru javne garaže nazvavši ga "Inferno". Riječ je o još jednom produktu "konceptualne naive" o kojoj smo već govorili u slučaju Ivane Popović, ali koji ima više teatralnosti nego samog teatra. Spektakularna lakoća ovog performansa najveći je njegov nedostatak, pa ga je jaki selekcijski kontekst (kakav Eurokaz jest) progutao.

IX

Ostala su nam još dva redatelja koji pripadaju ovom nacionalnom podneblju, ali svoje projekte (pa i više od toga) realiziraju u Sloveniji. To su **Emil Hrvatin** i **Ivica Buljan.** Emil Hrvatin se u Zagrebu pojavio još 1990. svojom prvom



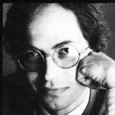


Mig oka: Mrvek i Crvek

(neki misle najboljom) predstavom "Kanon". Predstava nije bila uvrštena u Eurokaz, ali, koliko znamo, to je bila jedina predstava koja je u to vrijeme igrala u Zagrebu izvan festivalskog programa s namjerom da bude viđena od strane IETM-a. Predstava je nastala u koprodukciji slovenskog Kluba B-52 i zagrebačkog SKUC-a, danas gotovo nepostojećeg kazališnog prostora. Hrvatin je "Kanon" podnaslovio "previzijom" svojih budućih kazališnih projekata, a prvi veći imali smo priliku vidjeti na Eurokazu 1993. - "Žena koja neprestano govori - Polygon". Riječ je o produkciji koja odražava Hrvatinovu konzumaciju i prakticiranje suvremenih teorija kazališta, a u njoj se Hrvatin, između ostalog, bitno bavi problematikom identiteta na sceni. Zagrebačka publika prilično je toplo primila kompliciranu igru identiteta likova i izvođačica unatoč njenoj (prividnoj) hladnoći i apstraktnom diskursu. Još je veći interes izazvala predstava prikazana 1995. "Čelija", u kojoj je Hrvatin radikalizirao principe gledanja u kazalištu - od virenja kroz rupice, preko prisutnosti u prostoru izvedbe, do gledanja iz sigurnog prostora "publike". Predstava nudi opoziciju između bezbroj mogućih narativnih mikro-nizova i vizura te arbitrarnog diktata gledanja u kojoj gledatelj krade svoj prosjek predstave. Viđenje predstave kreirano je na zajedničkim dojmovima ukupne publike i pretpostavkama o onome što je netko drugi vidio.
Drugi naš redatelj koji se na Eurokazu 1995. predstavio ljubljanskom produkcijom predstave "Ime na vrhu jezika" jest Ivica Buljan. Buljan je stasao u generaciji hrvatskih kritičara i dramaturga okupljenih oko Eurokaza, njegovih okruglih stolova i predstava, a prvenstveno je surađivao na projektima slovenskih (Taufer, **Pograjc**, **Miller**), francuskih (**Colin**, Bruyère) i domaćih (Brezovec) kazališnih redatelja kao dramaturg. Njegova prva režija „Ime na vrhu jezika" studija je seksualne realizacije tijela kroz pet prizora ostvarena rubnim jezičkim elementa: šaptom, nasiljem, filozofskim dijalogom da bi završila „realnim" čitanjem priče - temelja predstave.

X Kad se govori o Eurokazu, ne može se zaobići redovitu hrvatsku produkciju koja je na najgori mogući način probavila ponudu "novog" kazališta. Nedvojbeno je da publika koja je prošla kroz Eurokaz kazalište ipak gleda šire otvorenim i manje tromim očima nego inače. Toga su postali svjesni i mladi hrvatski kazališni redatelji koji svoju poziciju ne vide u produkcijskoj opoziciji nego u nacionalnim kazalištima. Česti su slučajevi plagiranja Taufera i Pandura (valjda jer su i oni radili u nacionalnim kazalištima), a i Živadinov nije manje kršten. Te su predstave za svjetska kazališna zbivanja marginalna jednako koliko i kazališta u kojima su nastala pa na njih ne treba trošiti previše truda. S druge strane, javljaju se neka mlađa imena koja su prošla torturu hrvatske kazališne institucije pa iz tog iskustva gotovo intuitivno mijenjaju svoje stavove prema kazalištu. Takvi su **Bobo Jelčić** i **Borna Baletić** koji još nisu predstavljeni na Eurokazu iako za to postoji primarno raspoloženje.
Na kraju, zaključimo opet s producentima. Eurokaz 1995. predstavio je tzv. nezavisnu produkciju u Hrvatskoj kao sve masovniju pojavu oslobođenu promjenama u društvu. Najavom gradskog sekretarijata za kulturu da će ograničiti financiranje nezavisnih produkcija samo na one grupe koje postoje duže od 7 (sedam!) godina, Eurokaz se solidarizirao i ustupio im prostor da pokažu što su novopečeni nezavisni producenti proizveli u posljednje vrijeme. Iako taj teatar uglavnom nije relevantan za ono što je glavna struja Eurokaza, ovaj događaj je bio bitan za kazališni kontekst jer je ukazao na vrijednosti kojih nismo bili svjesni u rasutosti po sporadičnim izvedbama uglavnom na scenama repertoarnih kazališta. Hrvatska je scena trenutno raspolućena na dvije velike grupe: repertoarna kazališta čiji ravnatelji imaju božji dar - scenu i njime upravljaju po vlastitoj volji te nezavisnu produkciju koja uglavnom okuplja komercijalni i zabavni teatar, populističku i muzejsku avangardu, disidentski teatar te ambiciozni amaterizam. Ono za što se ni Eurokaz, a ni druge slične manifestacije i organizacije još nisu izborile jest prostor, infrastruktura u kojoj autori mlađe generacije i stariji koji ne vide svoje mjesto u navedenoj podjeli mogu beskompromisno i radikalno živjeti cjelogodišnji život "novog kazališta". Takvo mjesto pružilo bi realan uvid u sve ono što imamo, ono što bi mogli imati i ono što bi mogli vratiti

Vladimir Stojsavljević Vaki


foto: Saša Novković

Vaki osamdesetih

Budućn


foto: Željko Stojanović

Vaki sedamdesetih

F *Počeci novog kazališta na našim prostorima vezani su uz studentsko kazalište.*

Vladimir Stojsavljević: Počeci novog ili, možda bolje reći drukčijeg kazališta neposredno su vezani uz IFSK (Internacionalni festival studentskog kazališta). Današnjim čitateljima bi prvo trebalo pojasniti da su tada sintagma „studentsko kazalište" i uopće studenti bili jedan specifičan društveni sloj. Jugoslavija je, da bi nadomjestila klasične klase, stvarala određene društvene slojeve koji su imali i određene društvene funkcije. Tako su studenti u titoističkoj Jugoslaviji predstavljali onu snagu koja je trebala biti progresivna ili, kako se govorilo, napredna. Oni su imali svoje kazalište, časopise, novine itd, što je, međutim, nešto kasnije „vrlo fino" ugašeno.

F *Konkretno, koje su predstave „probile led"?*

V. Stojsavljević: Odmah na početku naglasio bih da govorim prema sjećanju i ne bih želio da se to shvati kao ozbiljna analiza ili neka oficijelna povijest kazlališta. Može se dogoditi da nekoga zaboravim ili kažem neki krivi podatak pa, u tom smislu, unaprijed se ispričavam. Prva grupa koja je dakle izazvala senzaciju u bivšoj Jugoslaviji, bila je, čini mi se, slovenska grupa Pupilija Ferkever. Premda oni nisu bili prvi koji su radili nešto što bi bilo izvan oficijelnog kazališta; u Zagrebu je na primjer bilo te konceptualne umjetnosti koju je proizvodio **Tomislav Gotovac** i filma koji je stvarao **Vladimir Petek**. Pupilija je izazvala veliki medijski a potom i kulturološki šok sa, sada mi se čini, jednom vrlo nesuvislom scenskom dogodovštinom koja se sastojala od javnog kupanja, klanja kokoške, silovanja i sličnog. To je bilo vrlo provokativno za tadašnje vrijeme, ali nije izlazilo iz okrilja svopćeg trenda koji se zvao „djeca cvijeća".

Čini mi se da je istovremeno **Vlado Milčin** stvorio zanimljiviju i radikalniju grupu u Skopju. On je bio začetnik jedne dosta velike ideje u Makedoniji. Sjećam se, u predstavi „Sveti Nikola Goltarot" igrali su neki svoj ritual, što mi se činilo bližim od Pupilije jer je ova grupa manje bila neki uvozno-izvozni projekt, već na neki način više ukorijenjena. Ne zato što su simbolično kopali po svojoj zemlji, već po tome što su „ujkanje, ojkanje i ganganje" na prostorima Balkana pokušali pretočiti u neki svoj izraz koji bi ipak pokazivao stav urbane mladeži prema svemu uokolo. To se zasnivalo na alternativi odnosno onome što se zvalo rock-kulturom ili podkulturom.


foto: Slavica Subotić

Vaki devedesetih

nost je ipak u alternativama

Kad govorimo o aktulanom novom i studentskom kazalištu, treba spomenuti još i dva momenta iz oficijelnog kazališta. I u Zagrebu i u Beogradu su 1968. godine odlučili napraviti „Dantonovu smrt". **Violić** je tada u Zagrebu napravio predstavu koja je upravo u ideološkom smislu bila protiv beogradske. On je, naime, od Robespierrea kojeg je igrao **Pero Kvrgić** napravio hulju koja iz politički sumnjivih razloga jednom hedonističkom tipu političara kao što je Danton skida glavu. Dok je onaj tamo Robespierre **Steve Žigona** dekorativno pokrivao nesporazum lipanjskog bunta, u Zagrebu je krvava predstava svjedočila svoje vrijeme pa je s vremenom tiho zataškana i zaboravljena.

Tko je tada najviše utjecao na spomenute grupe?

V. Stojsavljević: Šezdesete godine su, naravno, najviše bile obilježene „Livingovcima" koji su nekoliko puta gostovali u bivšoj Jugoslaviji - prvo u Sarajevu, potom u Beogradu, a postoji anegdota da su „bauljali" i po Zagrebu ali ih nitko nije prepoznao pa ih nisu pustili u Studentski centar da odigraju predstavu. **Julian Beck** je dakle ovdje bio najzanimljiviji jer je to odgovaralo svim fenomenima koje su proizveli hipiji u Americi, što ih je vaša generacija gledala na filmovima, a što smo mi htjeli možda napraviti na filmovima.

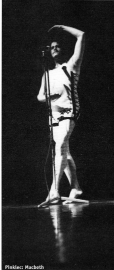
Zagreb se ozbiljnije aktivirao, čini se, tek početkom sedamdesetih godina.

grupe Pozdravi kojoj je, nešto kasnije, jedinoj uspjelo postići autentično spajanje riječi i geste, što je tada bilo u trendu i već onda se zvalo fizički teatar. Kao recidiv zlatnog doba Teatra ITD, ova grupa je obišla svijet. U to doba u Zagrebu već postoji potpuno formiran, porfiliran i vrlo jak studentski teatar SEK koji je zadužio zagrebački prostor s nekoliko predstava, kao što je recimo „Druga vrata levo" **Bogdana Jerkovića** koja je bila zanimljiva po tome što se u njoj stvarno otvoreno diskutiralo o tome što se doista politički događa u istočnom bloku. Kraj SEK-ovog razdoblja obilježio je fantastičnim i nezaboravnim predstavama **Miro Međimorec**. Njegov teatar nije bio oponašajući, već je u redateljskom rukopisu bio potpuno izvoran. On je sigurno na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete odgovarao onome čemu su mladi ljudi u to doba težili a što se zvalo novim senzibilitetom. Deset godina kasnije taj će novi senzibilitet pokušati uspostaviti „Akter" sa **Šerbedžijom**. Vrlo razvijena aktivna i jaka kazališna grupa polovicom sedamdesetih u Zagrebu bila je Kugla glumište. Kugla je imala svoju estetiku i svoje teme i nije se mogla nikako etablirati, bez obzira što su čak i dobivali neke dotacije. Jednostavno, nisu dobili feed-back koji su htjeli. Nisu se uspjeli kao Veček i Međimorec sa svojim tada suludim idejama ugurati na oficijelnu scenu pa čak niti na Akademiju. Važno je međutim da je Kugla uspostavila snažan kontinuitet konceptualne umjetnosti u Zagrebu koja se inače događala samo u likovnim umjetnostima.

Iza svih njih, iako su negdje još i prije postojali kao gimnazijska grupa, bit će Coccolemocco od kojih će se njihov lider **Branko Brezovec** prometnuti u bitnog redatelja balkanskih prostora koji će imati vrlo dobro oko ne samo za formalne promjene, već i za prave socijalne teme.

F Coccolemocco *je bila vjerojatno najambicioznija od ovih grupa. Kako je funkcionirala u „oficijelnom" kazališnom kontekstu?*

V. Stojsavljević: Ono što je u jednom trenutku naime moglo zagušiti Coccolemocco odnosno krug oko Brezovca, to je **Ristićev** megalomanski plan multikulturnog teatra KPGT (Kazalište - pozorište - gledališče - teater). Istina je doduše da je Ristić njima davao šansu, ali je ona uvijek pokleknula kada bi se sukobile ideologije tih novih naraštaja i onoga što su Ristić i Jovanović,


Pinklec: Macbeth

Mislim da su Lero, Pinkleci i Daska najvažnije stvari koje su se događale u hrvatskom glumištu u posljednjih 15-ak godina. Činjenica je da je ta alternativa stvarala gledatelje za Eurokaz i stvorila fond nečega što je kontra službenom i to drukčije nego li su to radili oni koji su pokušali svojim idejama prilagoditi postojeće institucije

post festum, htjeli proizvesti. Njih dvojica su se zapravo obračunavali sa onom teškom, mučnom i doista zadnjom komunističkom ideologijom koja je u to vrijeme već odumirala. Oni su pokušali obnoviti onaj duh vremena i onaj duh komunizma u koji su osobno vjerovali. A za taj gotovo utopijski duh pretpostavke su bile upravo „multikulturalnost, novi čovjek itd.". Brezovec i njemu slični mladi ljudi nisu imali interesa za takve obračune jer nisu imali niti tih trauma. Radi se doista o tome da se najednom dogodio sukob interesa dvaju naraštaja. U situaciji u kojoj je Ristić htio sve povezati i proizvoditi ono što je **Vesna Kesić** prozvala „McDonald's teatrom", Brezovec i njegovi istomišljenici morali su sebi dakle stvoriti prostor koji im Ristić više nije mogao dati. Tako su oni odlučili s **Georgijem Parom** stvoriti, ne bi li obnovili ideje IFSK-a, festival „Dani mladog teatra" u Dubrovniku koji bi govorio o novim stremljenjima u teatru a ne plakao nad slavnim vremenima šezdesetih o kojima tako i tako mnogi teoretičari misle da u esetetskom smislu nisu donijele nikakve inovacije.

F *Koliko su „Dani mladog teatra" iskoristili konačno dobiveni prostor?*

V. Stojsavljević: Brezovec je s **Matanom** napravio prevratničku predstavu „Jedan dan u životu Ignaca Goloba" koja je manifestirala jedan vid vrlo zanimljive društvene angažiranosti svojih mladih autora koji su se, očito pod utjecajem Brechtovog senzibiliteta a nasuprot Ristićevim utopističkim idejama, vrlo rano pokazali real-političarima. Nemam dokumenata za to, ali možda je Brezovca upravo njegovo viđenje grupe Soon 3 inspiriralo. Soon 3 su naime u Dubrovniku igrali predstavu „Renesansni radar" u kojoj je bilo tri ekrana s različitim paralelnim zbivanjima i sličnih, govorim ispomoćno, „tehnologija u dramaturgiji". Sjećam se da je na toj predstavi čovjek morao panično misliti. Predstave koje sam ja do tada gledao nisu to zahtijevale. Tu je Brezovec našao istomišljenike i krenuo proizvoditi predstave koje su imale istovremeno po 5-6 slojeva, gotovo perceptivno nemogućih za gledatelja. Brezovec je, čini mi se, bio najbitniji fenomen što se tiče inovacije u scenskom izrazu. On pripada generaciji koja je htjela model konzervativnog kazališta zeznuti na način da redatelj ne proizvodi svoj svjetonazor sa svojim ansamblom to jest svojim istomišljenicima, nego da bude redatelj koji hrabro odlazi od ansambla

do ansambla i širi svoj svjetonazor. Brezovec se doduše etablirao tek na Eurokazu, ali ne samo zahvaljujući **Gordani Vnuk**, nego i vremenu. Ljudi su konačno uvidjeli da su prigovori koje upućuju njegovim predstavama deplasirani jer su naprosto shvatili da je to već odavno legitimni put vrlo oficijelnih kazališnih kuća po Evropi, osim što je njegov autentičan.

Najveći festival na području bivše Jugoslavije je krajem šezdesetih i sedamdesetih godina bio BITEF. Kako je on nastao?

V. Stojsavljević: **Mira Trailović, Jovan Ćirilov** i čitava jedna mlada ekipa oko njih htjeli su ustoličiti novi, zapadni duh odnosno američki tip kazališta u Beogradu i svi ti fenomeni kasnih šezdesetih su doista tamo i stigli. Već nakon 6 ili 7 godina BITEF se prometnuo u zdravi, reprezentativni festival novog kazališta sa svim posljedicama. On je crpio ogromne državne novce i morao je ukalkulirati u svoj estetski odabir i političke interese Jugoslavije. Iako moram reći da se sjajni status BITEF-a kao dobro uhljebljenog festivala uvijek previše mitizirao. U svakom slučaju, Trailovićka i Ćirilov su uspjeli probiti led. Iz raznoraznih socijalnih i političkih razloga oni su doista uspjeli uvesti ono što bi inače bilo zabranjeno. BITEF je uspio dovesti krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih i ono što je bilo alternativa i ono što je bilo oficijelno kazalište - „Livingovce" dakle i njihove sljedbenike ali i **Brooka, Steina, Bergmana** i ono što je bio mainstream na velikim evropskim pozornicama. Postepeno je američki val gasnuo, a oficijelna kazališta su automatski uvijek bila vezana uz društveni i državni proizvod. Trailovićka je „spala" na to da dovodi megaprojekte tipa **Steina** i **Halla** koji su jako puno koštali jer su ti ljudi došli „s ulice" u oficijelno kazalište Evrope i svoj senzibilitet kombinacije ludizma i hipizma sedamdesetih godina počeli proizvoditi na državnim novcima. Vrlo je bitno da je, u okviru takovih programa, izvukla iz istočnog bloka nesputanije ruske režisere kao što su **Ljubimov, Efros, Tovstangov** i **Krejča** kojima je bilo zabranjeno odlaziti na zapad.

Ipak, imali ste priliku vidjeti „kremu" oficijelne svjetske scene, što je mlađoj publici danas nedostupno.

V. Stojsavljević: Naravno, dobro je da smo mi sve to vidjeli, ali BITEF je polako tonuo u to da tri reda diplomatskog kora sjede na otvorenju festivala, da Trailovićka mijenja svoje legendarne srebrne cipelice prije ulaska u dvoranu i da održava prijem za diplomatski kor. Festival je postao čvrsta konvencija koja je prema prvobitnoj zamisli trebala biti ležerna.

U drugom valu su principom subverzije Ristić i Jovanović načeli taj koncept jer su svojim projektima počeli Trailovićki dokazivati da njeni uvaženi gosti iz Berlina i Pariza nisu ti koji mijenjaju kazalište. Tako je Ristić paralelnim održavanjem svog programa za vrijeme BITEF-a načeo festival. Nakon Mirine smrti novi treći val se, međutim, nije ostvario.

Kazališna situacija osamdesetih godina rezultirala je Eurokazom. *Kako se odvijao taj proces?*

V. Stojsavljević: Osamdesete su bile za kazalište najteže jer se u cijelom svijetu ništa novo nije pojavljivalo na obzoru. Postojali su veliki priznati autori kao što je **Robert Wilson**, ali ona sredstva koja je on upotrebljavao u predstavi našem mladom čovjeku jednostavno nisu bila dostupna. Osim **Draganu Živadinovu** kada je radio „Krst pod Triglavom" 1986. godine. Tehnologija i informatički boom su potpuno pokolebali mlade ljude u proizvodnji kazališta. Samo fanatici i zaljubljenici poput Gordane Vnuk i Branka Brezovca mogli su doći na ideju da bi se možda moglo obnoviti taj svijet.

Istovremeno, na nekim teoretskim pretpostavkama i socijalnim analizama, u Ljubljani je nicao NSK. Čast da otvori BITEF (koji je polako već jenjavao) je, inače, 1986. godine pripala po prvi put u postojanju BITEF-a domaćoj predstavi - „Krstu pod Triglavom". Živadinov je jedini apsolutno baratao istim izražajnim mogućnostima kao i noviji američki formalizam sa svojim glavnim predstavnikom Wilsonom. U takvom vremenu


Press konferencija Gledališča Sester Scipion Nasice, BITEF 1986.

Kugla je imala svoju estetiku i svoje teme i nije se mogla nikako etablirati, bez obzira što su čak i dobivali neke dotacije. Jednostavno, nisu dobili feed-back koji su htjeli

pokušaj festivala „Dani mladog teatra" je morao propasti jer je direktno suprotstavljao umornoj ideologiji socijalizma. On je „poturen" 1987. godine u okrilju Univerzijade i na svu sreću, uz podršku novog naraštaja, kao Eurokaz razvio se do svojih punih 10 sezona.

Ako govorimo o odnosu s državnim kulturnim institucijama, stječe se dojam da je Eurokaz i u prošlom i u sadašnjem režimu doživljavan kao strano tijelo.

V. Stojsavljević: Eurokaz je u Zagrebu odmah postao strano tijelo a to je i ostao i nije se etablirao među službenicima u kulturi jer su oni, neminovno, nosioci nečije ideologije. Fantastično je da su postojali ipak neki službenici koji su primarno zagovarali umjetničke interese. Problem Eurokaza je, međutim, mnogo dublji. Eurokaz je nehotice raskrinkao jednu dosta poraznu činjenicu o

zagrebačkom krugu odnosno o mitu velikih inovacija zagrebačkoga kazališnog kruga. A to se najviše pokazalo na onom Eurokazu na kojem su bili Rusi. Tada se vidjelo da iza tog željeznog zastora nastaju nevjerojatno autentični projekti, a da su naši mali imitatori potpuno neautentični i nezanimljivi. Ono što je kriterij kasnih osamdesetih i ranih devedesetih je prvenstveno autentičnost i energija. Kad smo vidjeli Popmehaniku, Afriku i Djerevo, tada se vidjelo koliko zagrebački krug stagnira i koliko su Veček i **Međimorec** bili izuzetno radikalni i veliki umjetnici, u odnosu na njihove mlađe nasljednike. Taj Eurokaz revalorizira kratkoročnu zagrebačku kazališnu povijest. On demitizira zlatno doba ITD-a i to tako da neke stvari čini kvalitetnijim, a neke apsolutno nevažnim.

paralela kojoj je pripadala i Kugla su oni koji su zadužili povijest više nego li svi ovi drugi eksperimentalni pojedinčani uspjesi. Jer, ne treba zaboraviti na onu jeftinu ali nažalost istinitu tezu „eksperimenti koji su neuspjeli se ne pamte". Uz Lero, Pinklece i Dasku ne treba zaboraviti niti grupu Inat iz Pule niti alternativne pomake u Rijeci.

Od grupa odnosno kazališnih pokreta koji su se razvijali paralelno s Eurokazom, što Vam se čini najzanimljivijim?

V. Stojsavljević: Meni se i dalje Živadinov čini najzanimljivijim i čini mi se da je on u svojoj kazališnoj karijeri uspio stvoriti jedan mali, ali vidljivi pomak u kazališnoj umjetnosti. On je jedan od rijetkih koji je shvatio što je konceptualizam druge polovice 20. stoljeća, do kojih se razmjera koncept može razvesti i formalno upotrijebiti. Svejedno je jući i gledatelje u gluhonijeme svjedoke.

Koga biste izdvojili od kazalištaraca koji su se educirali kroz Eurokaz?

V. Stojsavljević: Ivana Popović, Borut Šeparović i Kruno Petrinović su stasali uz Eurokaz u tom smislu što su u predstavama Eurokaza počeli prepoznavati ne samo svoj interes, nego i modele proizvodnje kojima će svoje interese ostvariti. Od njih je trenutno najuspješniji Šeparović, a meni se i dalje u smislu forme najzačajnijom čini njegova predstava „Vatrotehna", a sve ovo poslije čini mi se važnim samo zato što je naprosto uspio osamostaliti i oformiti svoje kazalište koje će možda jednog dana opet donijeti nešto i formalno daleko zanimljivije od ovog što su svi mladi kritičari oduševljeno prihvatili u predstavi „Everybody goes to disco from Moscow to San Francisco". Upravo to


Press konferencija F.Arrabala, BITEF 1986.

BITEF je crpio ogromne državne novce i morao je ukalkulirati u svoj estetski odabir i političke interese Jugoslavije. Iako moram reći da se sjajni status BITEF-a kao dobro uhljebljenog festivala uvijek previše mitizirao

Ipak, osamdesetih godina pojavilo se nekoliko sasvim autentičnih kazališnih grupa koje su nastupile i na Eurokazu.

V. Stojsavljević: Da, uz profesionalce koji su školovani, postojao je niz mladih ljudi koji to nisu, ali koji su uspjeli doseći profesionalnu razinu i svoje proizvode integrirati u tržišnu igru. Mislim da su Lero, Pinkleci i Daska najvažnije stvari koje su se događale u hrvatskom glumištu u posljednjih 15-ak godina. Činjenica je da je ta alternativa stvarala gledatelje za Eurokaz i stvorila fond nečega što je kontra službenom i to drukčije nego li su to radili oni koji su pokušali svojim idejama prilagoditi postojeće institucije (u toj poziciji je nekada bio **Dolenčić**, a danas su to **Baletić** i **Jelčić**). Ta

hoće li se njegova ideja o igranju predstave 50 godina, odlaženja u svemir i sličnog ostvariti, važno je da je on tu ideju plasirao kao bitno povijesnu ideju. On upravo zadire u temelj kazališta, a to je prolaznost jer je ono napravljeno od ljudskog materijala to jest glumca. Živadinov je dakle tu potrošnu materiju pokušao staviti u formalin i ovjekovječiti. Eurokaz doduše nije imao sreću pokazati njegove najbolje projekte, ali Gordana ga je na kraju pozvala da ove godine sve to sumira predavanjem, a nije slučajno da će predavanje održati i Wilson. Možda će se jednog dana pokazati da su Živadinovljeve nebuloze o svemiru daleko radikalnije i važnije za povijest kazališta od Wilsonovih igara s gluhonijemima, pretvara-

što Borut reciklira svoj vlastiti proizvod dokaz je toga da je apsolutno usvojio model. Jer recikliranje vlastitog proizvoda, stvaranje tipa festivalske predstave kao izvoza, medijsko manipuliranje, legitimna manifestacija mistifikacije - to je nešto što je NSK već davno ostvario, proživio i odživio. To će Borutu omogućiti da jednog dana stvori nešto što će u povijesti forme kazališta biti potpuno drukčije i važno.

Može li neki festival bitno utjecati na profesionalce?

V. Stojsavljević: Mislim da festival na njih nikako ne može utjecati. Jer, vrlo je teško nekome tko je već na neki način integriran priznati da je na krivom putu. Vrlo malo ljudi je spremno pristati na to da im se sve

sruši i da krenu ispočetka. Očekivati da festival djeluje na profesionalce potpuno je naivno. U to sam se uvjerio vlastitim primjerom. A da li u publici ima neki mladi čovjek kojeg će nešto inspirirati, to uvijek pokaže budućnost. Taj nepoznat netko tko sjedi u galeriji je, međutim, budućnost tog festivala. Ali taj netko je apsolutno poslovni rizik. On se može i ne pojaviti.

Govorili smo o Miri Trailović. *Kako odrediti* Gordanu Vnuk *kao umjetničku voditeljicu Eurokaza?*

V. Stojsavljević: Gordana Vnuk je „gotovo antipatično radikalna voditeljica" koja nema problema u iznalaženju novuma i to ujvijek napokon treba priznati. Jer ona je u posljednjih deset godina apsolutno prva otkrila neke grupe koje danas u Evropi mnogo znače. Na prvom Eurokazu gostovala je tako grupa Rosas **Anne Teresa De Keersmaeker**. U Zagreb su tada došle male curice koje danas mogu ovdje sudjelovati samo kao uvažene gošće. Ne samo zbog toga što Eurokaz ne bi izdržao danas njihovu realnu cijelnu, već zato što Eurokaz danas ni nema potrebe dovoditi Rosas. Ja razumijem Gordaninu odluku da ove godine, iz objetničkih razloga, napokon pokaže Zagrebu i Wilsona i **Fabrea**, ali napominjem da to nikada nije bio njen interes. Jer njena društvena vokacija je to da iznalazi i prepoznaje.

Može li se povući paralela između Gordane Vnuk i Mire Trailović?

V. Stojsavljević:Vrsta etabliranja za koje su se borili Mira Trailović ili „šezdesetosmaši" i ona za koju se bori Gordana Vnuk, bitno su različite. Iako je i Trailovićka bila motor BITEF-a, vrlo zanimljiv organizator i veliki intuitivac, razlika između nje i Gordane Vnuk je ogromna. Gordana pripada onoj vrsti osobnosti koja sve što čini, čini zato što hoće mijenjati povijest, što je jedan ultraljevičarski trend u njenoj svijesti. Ona je vrlo radikalna sa svojim programom i, uvjetno rečeno, nasilna. A Mira Trailović je bila potpuno drukčiji tip lukavog, spretnog političara koji je cijelo vrijeme vršio „pomirbeno ročište". Iz jednostavnog razloga što ona čak nije bila ni upućena u estetske dosege svojih predstava. Ona je imala apsolutnu svijest o tome da mora izniveliratí neke stvari kako bi joj uspjelo da stasaju neke ideje s ruba i dovuku se u centar jer je gradila svoj BITEF vjerujući, kao i cijela njena generacija, u to da rubne stvari postaju centralne. Gordana apsolutno nema odnosa rub-centar i to zato što ona shvaća bit našeg vremena - da centra više nema. Postoji samo fragmentarno i zbog toga više ni nema velikih umjetničkih pokreta. Gordana apsolutno od prvog dana nastupa kao autor relevantne ideje koja mijenja povijest kazališta. Ta razlika se vidi i u selekciji.

Tu se onda više ne radi samo o povijesti kazališta.

V. Stojsavljević: Upravo tako. Radi se dakle o tome da se nametne ideja o alternativnom življenju kao dominantna ideja u društvu, što je dosta teško i mnogo košta i što u čovjeku može proizvesti ogromnu nesigurnost. I zato je Gordanin problem ogroman. Ona je kao i ja educirana u društvu u kojem se govorilo da uspjeti znači postići da tvoj model postane dominantom, a poslije toga odlaziš u povijest ili u starački dom. Ovdje se radi o tome da se poimanje cijele povijesti promijenilo. Budućnost je ipak u alternativama. Koegzistencija modela je ono čemu treba težiti.

Koliko se Gordanin problem reflektira na problem Eurokaza?

V. Stojsavljević: Eurokaz upozorava na temeljnu ideju povijesti. Kada se netko naime i pojavi s doista novom idejom, uvijek je pitanje tko će tu novu ideju prepoznati. To mogu usporediti s nečim što mene opsjeda; što se stvarno dogodilo u svijetu kada je Galilej rekao da je Zemlja okrugla? Ne radi se o tome jesu li ljudi povjerovali ili ne, jer znamo da jesu povjerovali i da je to čak i Papa priznao, što mi se čini najvećom revolucijom ove planete, mnogo većom od raspapa komunizma. Problem je dakle kome to priopćavamo nove ideje. Što je to što je novo i tko je taj koji to prepoznaje. Da **Beckett**, recimo, ustane iz groba i vidi što se može napraviti s njegovim komadom, mislim da bi pao u nesvijest jer vjerojatno nije znao koliko je radikalan. Proizvodnja ideja u povijesti je najteža stvar.

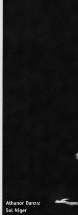
Eurokaz se do sada nekako s time nosio. Hoće li i dalje?

V. Stojsavljević: Eurokaz je individualistički i, govorim to u najpozitivnijem smislu, egoistički festival. Budućnost Gordane Vnuk je međutim jedno, a budućnost festivala drugo. Gordana kao osoba može odlučiti da je jedan ciklus njenog života iscrpljen i da je mnogo učinila, što i jest. S druge strane, na državi je sad da odluči treba li joj takav prostor za promicanje ideja ili ne. Po mom sudu i osjećaju života u Zagrebu, mislim da će ova drzovita, bezobzirna i u mnogočemu, u kazališnom pogledu, dovoljno neobuzdana generacija po starinskom modelu zahtijevati da dođe u prvi plan. Međutim, ako joj to i uspije, suočit će se s mnogo većim problemom od Gordane Vnuk jer će morati proizvoditi i realizirati svoje ideje za koje se sad misli da su inovativne. Kako se sada stvari razvijaju, Gordanu će zamijeniti kolektiv, a onda će se dokazati da je Gordana nezamjenjiva, a onda će se Gordanina sudbina ionako već realizirati negdje drugdje u nekom drugom obliku koji možda neće imati nikakve veze s festivalom, ali će imati veze sa osobom koja fantastično voli i zna živjeti kazališni svijet.



Rdeči Pilot: Zenit, Eurokaz 1990.

koncepti




Athanor Danza: Sol Niger

Piše: **Ivica Buljan**

Fragmenti o d

Od **Aristotela** do konca 19. stoljeća, zapadna praksa njeguje više ili manje čvrstu mimetičku oznaku. Aristotelovsko kazalište umire s **Alfredom Jarryjem**. Kralj Ubu dezartikulirao je dramaturgiju, a zahvaljujući njemu rođeno je novo doba u kojem su napori usredotočeni uokolo predstave i sredstava kazališnog izražavanja

Nova praksa naglašava teatralnost i koncentrira se na glumca i čisti kazališni izraz. Jarry, **Artaudovo** *kazalište okrutnosti*, **Schlemmerov** *mehanički balet* i **Brechtov** *epski teatar* reakcionaran su odgovor na mimetizam i stvaranje nove teatarske i estetske paradigme. Ta paradigma uništava i razara prvenstvo dramskog teksta, zamjenjujući ga tekstom predstave utemeljenog na stvaranju paratekstualnih znakova, poput vizualne i ludičke dimenzije. Riječ središnje mjesto ustupa tijelu glumca i ostalim scenskim elementima. Gledatelj mora mijenjati ustaljene navike percepcije i recepcije, kao pri razumijevanju modernog slikarstva ili plesa **Pine Bausch** i **Anne Terese de Keersmaeker**. Percepcija se dakle transformira prema novom kazalištu, dajući medijima važnu ulogu u teatarskoj igri. Od **Mejerholdovog** *kazališta propagande*, **Piscatorovog** *političkog* do Brechtovog *epskog teatra*, kazalište na znakovit način rabi sredstva komunikacije, vizualnu i senzorijalnu tehnologiju. Međutim, u tim formama, sredstva komuniciranja imaju dokumentarističku ulogu, potcrtavajući događanja na pozornici filmskim projekcijama ili radiofonskim materijalom informativne naravi. Kako oni proizlaze iz dramskoga teksta i na određen su mu način komplementarni, služe kao potpora ili kontrast naraciji, a da nemaju autonomni, tvorbeni status u tekstu predstave. Češki redatelj **Josef Svoboda** s „Laternom Magikom" inaugurira nov kazališni oblik koji simultano, u istom vremenu i prostoru regrupira glumca, plesača, pjevača, prizor s ekrana, glazbu i kinematografsku projekciju. Masovna sredstva komunikacije ugrađena su kao sastojci u kazalište u kojemu slika slovi kao glavni akter i gdje je glumac u konkurenciji s njom a da nije posve istisnut. Publika mora „udvojiti" percepciju i multidimenzionalnim prizorima, u kojima se primjerice može vidjeti projekcija prizora izvršena u isti mah kad glumci diskutiraju s licima projiciranim na ekranu (**John Jesurun** u predstavi „Duboki san" na Eurokazu 1989. prikazao je savršenu integraciju videa i glumca. Integraciju sasvim drukčije dramaturške naravi u svojim predstavama rabio je **Reza Abdoh**. Kod njega je već bila pretvorena u ritual). Mediji i sredstva komunikacije ne zamjenjuju kazalište, samo su uporabljeni na dramaturški način. Njihova je uloga središnja i određujuća, kao u predstavi **Branka Brezoveca** „Tri sestre: Čehov, Beckett, Brecht" (Eurokaz 1992.), gdje je riječ o sukobu i integraciji vremenskog i pojavnog koje je bitno vizualno. Dokumentarni snimci rata u Hrvatskoj konfrontirani su stvarnošću pozornice. Udaljeni prostori su približeni, a različiti usporedni, kontradiktorni i fantastički diskursi su jukstaponirani. Takav tip vizualne prakse koji udaljava (čehovljansko) i

John Jesurun: Duboki san

[Dv]a Eurokazova lica

približava (realno) vrijeme razbija sve sheme percepcije i razara jedinstvo diskursa, predstavljajući različite točke motrišta prema svijetu i realnosti. On miješa scenske fragmente, poništava razliku pozornice i ostatka teatra: vanjski dijelovi postaju važni kao unutrašnji prostori i napoljetku gledatelj sam postaje objekt istraživanja. Određena ga scena primorava da se gleda kao pred zrcalom (opet bitna oznaka eurokazovskih predstava, od „Masocha" skupine Raffaello Sanzio, „Jarčevog pjeva" **Françoisa Tangyja**, do svih triju predstava **Françoisa Pesentija**).

Radikalna izvedenica ovakvog predstavljačkog tipa svakako je Survival Research Laboratories iz San Francisca čiji je film prikazan na Eurokazu 1988. godine. Strojevi se koriste kao ludički objekti: u prostoru igranja manipulira se fragmentima koji uzrokuju eksploziju percepcije. S tog motrišta, tehnički aparat (stroj) transformirao se u protagonista, u središnji element predstavljanja. Inkorporacija tehnologija definitivno mijenja predstavljanje, no njihova je uporaba iznimno osjetljiva jer se mora očuvati ravnoteža između igre i tehničko-scenskih instrumenata. Kako tijelo glumca više nije središnje i kako i govor zna iščeznuti u cijelosti, čak i najradikalnije skupine u kojima nema živih izvođača čuvaju neke karakteristike kazališta. Paradigma multimedijalno kazalište nije dakle ništa drugo do modernizam u kojem se naše doba susreće s budućnošću.

Didaktički uvod dvostrukog je karaktera. Hoće pokazati izvorišta novog kazališta, i nužnost njegovoga inkorporiranja u sliku hrvatskoga kazališta koje neprestance (repro)ducira devetnaestostoljetni mimetički model. Eurokaz se ovim načelima legitimira od svojih početaka. Uvod želi pokazati da razgraničenje Eurokazovog programa na *mainstream* i *postmainstream* produkciju, unatoč ograničavajućoj terminologiji, nije rezultat trendovske razdiobe, već da odražava staru podjelu i koegzistenciju dvaju predstavljačkih modela, vidljivih i u samom Artaudovom teatru. Druga struja u suvremenom kazalištu, u programskim se konceptima prvih Eurokaza provlačila kroz *novu dramaturgiju* (čiji je najoriginalniji predstavnik nesumnjivo bio **Ivan Stanev**), a od 1994. smještena je pod krovnim pojmom *postmainstream*. Iz ugla ovog teksta, ali i u Eurokazovoj evoluciji, inače nezgodna kovanica, dobiva drukčije značenje. *Mainstream* dakako nije negativna odrednica. Većinu najzanimljivijih skupina iz prvog, a i današnjeg festivalskog programa čine baš takve pojave (Rosas, Needcompany, Montažstroj, Jan Fabre...). *Postmainstream* kazuje da se uz postojeću, na Eurokazu pojavila jedna drukčija struja, koja je nastajala i nastaje usporedno s prvom, koristeći njezina iskustva, dosege, rezultate istraživanja, ali i odbijajući njezinu taktiku (prvenstveno producentski diktat, stilsku čistoću i „konzerviranje" ustaljenih percepcijskih kodova kod publike). Kod nekolicine autora može se slijediti razvojna linija koja uglavnom vodi od nove dramaturgije do njezinog uokvirenja osobnim iskustvom (opet eklatantan primjer Reze Abdoha), ali i od formalizma do prepoznavanja sebe u tuđem iskustvu (Jan Fabre).

Kad se praznina u praćenju bitnih pojava novoga kazališta (a informacijska rupa u hrvatskom kazalištu zjapila je upravo u području multimedijalnog) dovoljno poravnala, Eurokaz se mogao okrenuti drugoj, sporednoj struji. I njoj je na izvoru Artaudovo kazalište, ali ovaj put s prijedlogom povratka čistoj teatralnosti, bližoj ditirampskom plesu doli aristotelovskom mimezisu. Kod Artauda se radilo o potrazi za izgubljenim jezikom u kojem je glumac poput hijeroglifa, znaka kojemu tijelo

Mainstream produkcija od gledatelja pravi autora, gotovo jednakopravnog stvaratelja koji shvaća, razumije, dopunjava redateljevu zamisao. Biti stvaratelj predstave, znači li to osjećati obvezu stvaranja, a ako postoji, kako se ona izražava? Autori stvaraju predstave, a taj je zadatak časan jer ne odgovara obvezi bilo kojeg gledatelja da ih zauzvrat promatra jednako pažljivo. Postmainstream moto glasi: Stvaranje i gledanje povezuje jedino nesporazum





Ivan Stanev: Zločin i kaznalište





Branko Brezovec: Baal

dodaje materijalnost. Ako se s jedne strane transformacija percepcije prema novom kazalištu odvijala putem tehnologija i formalizma (kao kod **Roberta Wilsona**), s druge su se strane lukovi za most *postmainstreama* napinjali iznad *teatra izvora* **Grotowskoga** ali i *antropološkog teatra* **Petera Brooka** i **Ariane Mnouchkine**, te **Kantorovog** *kazališta smrti*. Percepcija se ovdje usmjerila na ludičku dimenziju, a povratak korijenima zamišljen je kao potraga za izvornim jezikom „koji je na pola puta između geste i misli" (**Barba**).

Tri Eurokazove predstave na različite načine nastojale su se vratiti ritualu i primitivnom kazalištu. Iako ih teško možemo svesti pod naziv antropološkog teatra, s njim ih vezuje istraživanje držanja čovjeka u situaciji izvedbe predstave, a bitno od njega odvaja sloboda u kombiniranju različitih materijala i postupaka, stanovit eklekticizam. Principu nove dramaturgije pridodan je paralogički način mišljenja čiji su korijeni izvedeni iz arhaične kulture koja ne poznaje podjelu na prostor i vrijeme, nego podrazumijeva samo cjelovito mitsko vrijeme. Vertikalnom načinu mišljenja vezanom za zatvoreni prostor i na koncentrirano djelovanje, te horizontalnom kojemu se pridodaje simultanitet prostora i dekoncentriranost radnje (ova oznaka s približnom točnošću vrijedila bi za *mainstream* kazalište), tri predstave pretpostavljaju teoriju relativiteta. Novo poimanje vremena omogućava fizičko putovanje gledatelja i izvođača s elementima pozorničko-izražajnih sredstava. Dramaturgija predstava gradi se kroz sustav traženja centra ravnoteže i postaje „dramaturgija osi" (**V. Ravnjak**). Takva dramaturgija ne određuje se stilskim obilježjima, već spremnošću da bez hijerarhizacije prikaže sve atome predstave, da se bavi njezinim elementima bez isključivanja cjeline.

Snagu druge Eurokazove struje manifestno je izrazio subverzivni redateljski trojac **Romeo Castellucci**, **Alvaro Restrepo** i **Branko Brezovec**, u festivalskom izdanju 1993. godine. Nakon prevlasti derridaovske površine, na red je došao „ponos kao neukrotivo u tijelu" (**P. Quignard**).

Alvaro Restrepo u „Sol Nigeru" tijelom piše dramu o putovanju kroz vrijeme. Put nije linearan, ne započinje iz određene točke, samo tijela izvođača nose povijest. Na njima je upisan arhetipski kod iskona. Oživljava ga kretnja rukom, spolovilo zabijeno u zemlju, nerazgovjetan glas koji izlazi iz dubine tijela, svjetlo koje isijava koža. Obnavlja ga žudnja u spolnim djelovima tijela. Tijelo koje uživa nikad nije staro i sok koji ne presušuje neprestano napaja. Užitak ostavlja plodove, a Restrepovo ih kazalište ubire iz njedara svijeta i tame povijesti. To je napušteno područje očarnosti. „Sol Niger" jest ritualna predstava, ali od antropološkog teatra odvaja je uočljiva komunikacija sa slikarstvom **Francisa Bacona**. Ako se promatra po osobitom postupku građe mogla bi biti uvrštena i u opus nove dramaturgije, no posebita je prema Foucaultovoj distinkciji zavodljive imaginacije i iskustva. Usvojeno (Bacon) i vlastito Restrepovo iskustvo u predstavi „Sol Niger" djeluju ne zbog svoje autentičnosti (Barba i sljedbenici igraju isključivo na toj crti), već snagom pulzija. Dva izvođača nisu lica, već stanja, boje, osjećaji. Crveno i plavo. S jedne strane znanje, racionalno, znanost i ezoterička spoznaja, s druge imaginarno i nesvjesno. Crveno je ukopano u zemlju, plavo putuje. Prvo se sabire oko razmišljanja i vladanja, drugo uništava vlastito tijelo, naslađuje se, razara i oplođuje. Dvojica plesača svoje izvođačke mogućnosti ne posuđuju fikciji, već misaonom i osjećajnom iskustvu.

Brezovčev „Baal" također je zas-



Raffaello Sanzio: Santa Sofia

novan na principu nove dramaturgije. Predstava raste iz bujnog semantičkog smetlišta dramske literature. Baal je samo golemo tijelo, sama proždrljivost, glava zacrtana iz Ponora i Pada s usnom šupljinom kao regresivnim simbolom seksualnoga. Dramska topografija zamijenjena je mitskom, likovi svedeni na funkcije, a urbani Brechtov ritual elipsom vraćen u mitsko vrijeme. Brezovčev Baal govori o Padu čovjeka. Biblijski je Pad obilježen spoznajom o nagosti, kaznom zbog proždrljivosti, odnosno spolnosti. Prostorno je izjednačeno s tjelesnim, a tjelesno s vremenskim. Baalov Pad nije samo sudbina. Eksteriorizira se i postaje tjelesan. Baalov trbuh je eufemiziran mikrokozmos ponora, a njegova slika predstavlja lažnoga boga, vođu, moć. Proces prisvajanja moći magijsko je prisvajanje seksualnih objekata. Baalovo tijelo postaje blaženo tijelo Muhamedovo, njegovi simbolički trofeji rezultat su vlasti nad tabuom, njegova defeminizacija i deanimalizacija. Na toj se liniji stvara autorski esej o kazalištu (mitu), redatelju (Baalu) i glumcima (svećenicima). I u ovoj je predstavi likvidirana dramska radnja, a za os je postavljen ljudski temelj koji djeluje snagom mita i slutnjom prepoznavanja vlastitog (autorovog) iskustva.

Mainstream produkcija od gledatelja pravi autora, gotovo jednakopravnog stvaratelja koji shvaća, razumije, dopunjava redateljevu zamisao. Biti stvaratelj predstave, znači li to osjećati obvezu stvaranja, a ako postoji, kako se ona izražava? Autori stvaraju predstave, a taj je zadatak časan jer ne odgovara obvezi bilo kojeg gledatelja da ih zauzvrat promatra jednako pažljivo. Postmainstream moto glasi: *Stvaranje i gledanje povezuje jedino nesporazum*. U kolokvijalnom raspoloženju, postmainstream se detektira nerazumijevanjem predstave od strane gledatelja, a riječ je zapravo o nesporazumu. Autori u predstave ulažu tjelesni rad, a to je područje u kojem gledatelj obično ne izdržava provjeru, ni na mentalnom ni na moralnom planu. Gotovo je pravilo da dnevna kazališna kritika piše o bujicama što u njoj izaziva neka (postmainstream) predstava, a u pravilu takav rječnik priliči lošoj kritici. Postoje gledanja (publika) i čitanja (kritika) što izazivaju muku koja ne proizlazi iz nedostatka kvalitete predstava. Postoje razorna čitanja baš zato jer su uspješna.

Treća prijelomna Eurokazova predstava iz 1993. „Masoch" skupine Raffaello Sanzio idealan je primjer za analizu nesporazuma. Ako gledatelj voli novo kazalište, što to on u njemu voli? Predstave, osjećaje ili nekoga koga u njima nalazi? U svakom slučaju, on će predstavu svesti na svoj život, za njega je to jedini način doživljavanja. Autor vidi samo jedno: zbog toga što je njegova predstava kakva jest, drugi ga ne prihvaćaju. Riječ je dakle o nekoj vrsti cenzure, ne takvoj koja se iskazuje zabranom, već onoj zbog kakve je **Sade** proglašen „dosadnim, nečitljivim" (**Barthes**).

Snobizam tolerancije najveća je opasnost koja prijeti postmainstream kazalištu. Umjetnički puritanizam (koji uzvisuje stilski čist teatar, dakle mainstream produkciju) zahtjeva tišinu. Cenzura prividnim toleriranjem je najsigurnija. Ljudi čiji su životi tako sivi da je plemenito obavijestiti ih kako i ostala bića imaju spolovilo, žele dati na znanje da ih i u sado-mazo orgiji ništa ni najmanje ne smeta (**Mathieu Lindon**).



F. Pesenti: Conversation pieces

Bit cenzure je u tome da predstave promatra kao stvari izvan svijeta. Tu je na djelu izokretanje moderniteta, jer postupci koji su u kazalištu bili originalni prije nekoliko desetljeća još se danas predstavljaju novima. U kazalište se uglavnom više ne dira, a zauzvrat i ono ni u što ne zadire. Raffaello Sanzio u posao s „Masochom" krenuli su svjesni opasnosti tihoga gušenja. Središte zanimanja bio im je lik Sacher-Masocha. Očišćena povijesnih konotacija, predstava je znanstveni obračun s hamletovskim kompleksom kazališta. Masocha predstavlja isti glumac koji je u prošloj predstavi bio Hamlet. Danski se kraljević preobrazio u Viteza, ideja kazališta u mazohistički fantazmu, verbalni hamletovski iskaz u tjelesni. Pojavni aspekt svijeta stupio je na mjesto komunikacije. Masochova tjeskoba, poput Hamletove, kristalizacija je dječje tjeskobe, pokušaj kontroliranja nepodnošljivo okrutnog straha iz djetinjstva. Predstava je svojevrsna analiza mazohističkog karaktera glume i kazališta. Masochova gluma i umjetnost predstavljanja čin su strasti pokazivanja. Eksponati su glumčevo tijelo, strastveni jezik, glumac prikazuje vlastito uskrsnuće, uskrsnuće tijela koje trpi i nudi se tuđem pogledu. Opet smo kod Artauda koji drži da je gluma najljepši poraz tijela, jer je njegovo kažnjavanje nuđenje Drugom i vlastita degradacija. Gluma, kao i mazohizam uključuje nedostojnost, sramotu. Raffaello Sanzio sram pokazuju kao najviši osjećaj, bitni uvjet za umjetnost (po)kazivanja.



Biti umjetnik isto je što i žuditi za gubitkom ponosa, najintimnije u sebi pretvoriti u najjavnije, najposebnije u najbanalnije.



Avangardnost nije više neupitna legitimacija a sada ni „postmoderno" ne može pomoći. Sve je to i staro i poznato, imperativ inovativnosti s nama je već stoljećima, razilaženja između umjetnika i publike također

Profesionalni proizvođači tekstova, bez obzira na institucionalni okvir u kojemu obavljaju svoj posao, znaju da se riječi habaju. Inačice nominalizma ili realizma u filozofijskim i lingvističkim postavkama pritom nisu presudne: svatko od nas danas će barem dvaput promisliti prije no što bez posebnih ograda ocijeni nešto kao postmoderno ili prihvati istoznačnu imenicu kao oznaku razdoblja u kojem živimo. „Mi" pritom ne označava samo one koje pišu hrvatskim jezikom. Redakcijska ponuda da pišem o tomu što je „danas" s „postmodernom" stoga je sjajna prilika da iz unaprijed jasne pozicije „udaljenog" pogleda pokušam iznijeti uvjerenje kako smo još uvijek upleteni u istu raspravu. Neće više biti novih zbornika o postmodernoj kulturi ili postmodernom razdoblju ali potiskivanjem prefiksa jasnije je nego prije da je oduvijek predmet rasprave problematičnost projekta moderniteta (ili,u najboljem slučaju, njegova nedovršenost). Zbirke eseja (žanr posebne vrste koji umnogome određuje teorijski krajolik kao najbrži pokazatelj trendova) danas se zovu Modernitet i identitet ili Prostor, vrijeme i modernitet, knjiga **Fredrica Jamesona** se zove Geopolitička estetika (o „kinematografiji i prostoru u svjetskom sustavu"), nove varijante pragmatizma pa i drugi anglosaksonski autori (**Austin, Charles Taylor**, **Martha Nussbaum, Searle** itd.) postaju popularne referentne točke uz kontinentalne strukturalističke i poststrukturalističke klasike, smanjuje se jaz između „cultural studies" i „cognitive sciences", no teško da bismo mogli govoriti o novoj epistemologijskoj cezuri. Na najširem planu središnja su pitanja još uvijek nerazriješivi unutrašnji spor između poopćujućeg rječnika što ga pojedini teoretičari neizbježno moraju koristiti u političkim zahtjevima i razgradnje kojoj ga izlažu u svojim teorijskim radovima. Obistinjuje se **Foucaultovo** proročanstvo o razdoblju prostora koje potiskuje konstrukcije napredovanja prema nekom povijesnom cilju. Umjesto teorija o paradigmatičnosti jezika preplavljeni smo teorijama slike...

MODERNA

Piše: **Nadežda Čačinovič**

SUDBINA JEDNOG POJMA

A kako je na području „kulture", „umjetnosti", „kazališta"? Podsjetimo se na prvobitne modele: umjesto tiranije klasične moderne, neupitno konstruiranog objekta, čistog, asketskog, samoreferentnog, nedopadljivog sada se moglo: a) natrag: obnoviti melodiju, ornament, „uzvišeno" i b) naprijed, u eklekticizam, pastiš, parodiju, nivelizaciju „visoke" i „niske" kulture. U ovako ogoljelom obliku to su očito nezadovoljavajući programi koji su s pravom nestali, povlačeći za sobom i naljepnicu postmodernosti. No što može biti privlačnije ili postmodernije, primjerice, od najnovije izložbe u Stedelijk muzeju Amsterdama „Munch i nakon njega" koja izlaže **Munchova** platna u izravnom suočavanju, „slika na sliku", s **Baselitzom, Beuysom, Kounellisom, Gerhardom Richterom** itd.?
Umjetnost kao institucija, umjetnost u razdoblju njezine deklarirane autonomije osjetljiva je tvorevina, ovisna o interpretaciji i samointerpretaciji. Izmi i naljepnice imaju dobro poznatu funkciju održavanja sustava, po analogiji (što zahtijeva ovdje nemoguća dodatna objašnjenja) sa stilom ili žanrom. Nisu tek naknadne komercijalno-marketinške tvorevine nego dio konteksta u kojemu postoji i tržište i samopredstavljanje.
Pogledajmo što su još uvijek neupitne pretpostavke priredbi poput Eurokaza i rasprava oko njih: da se stvari nekamo moraju kretati, da je lako i opće prihvaćanje u najmanju ruku sumnjivo, da stvari moraju biti relevantne, inovativne...Te pretpostavke sve je teže jednoznačno artikulirati, avangardnost nije više neupitna legitimacija a sada ni „postmoderno" ne može pomoći. Sve je to i staro i poznato, imperativ inovativnosti s nama je već stoljećima, razilaženja između umjetnika i publike također. Pa ipak, postoje veoma dobri razlozi da se nastavi raditi u eksperimentalnom „načinu", upravo i zbog svega što danas znamo o spektaklu, slici, simboličkom poretku itd. U tom kontekstu dobro je još jednom citirati **Guya Deborda**: „U društvima gdje prevladavaju moderni uvjeti proizvodnje, čitav se život pokazuje kao neizmjerna akumulacija spektakala. Sve što se izravno doživljavalo premješteno je u reprezentaciju." Spektakl je neprekinuti diskurs vladajućeg poretka o samome sebi, ne zbirka slika već društveni odnos. To umnogome usložnjava odnos umjetničke prakse i medija njezinog izražavanja.Kako je primijetila **Rosalind Krauss**, ono što se s jednog stajališta čini eklektičkim s drugog je strogo logičko. Simbolička strukturiranost svijeta ili svjetova u kojima živimo generira sustave simbola iz njihovih razlika. Drugi modalitet signifikacije, semiotički, primarno je sređivanje poriva ritmovima, intonacijama, pomacima, zgušnjavanjem itd. Sve je više kazališnih događaja koje laički možemo sagledati kao izranjanje „semiotičkoga u simboličkome".
Teško je ocijeniti što se postiže ovakvim tipom deskripcije. Čini se ipak primjerom za već istaknute momente aktualnosti „postmodernih" tema odnosno za traženje analitičkog instrumentarija da ih svladamo. Je li utopijski program impliciran u prosvjetiteljskom stavu zaista doveo do razaranja nezapadnih kultura i razornih oblika zapadne kulture? Ukoliko su napredak i nacija presudni elementi modernog organiziranja prostora i vremena, uzrokuje li kriza ili zločudnost što ih proizvode želju za „postmodernom"? Završit ću s poznatom rečenicom **Wyndhama Lewisa** što je **McLuhan** citira kao najjasniji izraz onoga što mnogi još uvijek očekuju od umjetnika svake vrste: „Umjetnik uvijek piše potanku historiju budućnosti zato što je jedina osoba svjesna prirode sadašnjice".

Povratak slici

Piše: **Sandra Križić-Roban**



Estetika trasha, ma kako to paradoksalno zvučalo, Darku Fritzu često je ekvivalent dramaturške priče, čiji su sastavni dijelovi pokupljeni te sačuvani u svojevrsnoj „kanti za otpatke" suvremene windows memorije. No bez obzira na to, kod autora se primjećuje utjecaj nizozemske sredine, tradicionalno u umjetnosti, pa prema tome i u dizajnu, usmjerene prema potpunome dizajnu temeljenom na apstraktnim geometrijskim oblicima koji naglašavaju moderni pristup naručitelja

Čini se da ljudi danas čitaju manje nego ikada prije. Jednako tako, čini se da u njihovo vidno polje ulaze samo određene slike, one koje karakteriziraju većinsko konzumersko društvo naviklo da mu se proizvod - materijalni jednako kao i intelektualni - servira putem tv-medija. Reklamni plakat namijenjen prodaji najraznovrsnijih proizvoda, između kojih se naravno nalaze i kazališne predstave, jedan je od temelja grafičkog dizajna preko kojeg možemo iščitavati brojne promjene stilova, ukusa i interesa umjetnika. Ono što ga čini drukčijim od ostalih reklamnih plakata jest nedostatak reklamnog slogana - lingvističke varke kojom se ističu one pojedinosti koje se nastoje zadržati u srcu, odnosno mislima potrošača.

Nasuprot tome, jezični obrat kazališnog plakata sadržan je u imenu predstave, autora ili izvođača, dok likovno rješenje vrlo često nema izravne veze s temom predstave. Rijetki grafički dizajneri u nas stvorili su prepoznatljive opuse kazališnih plakata koji su nas mogli i znali zaintrigirati tipografskim jednako kao i likovnim rješenjima. Među njima svakako treba istaknuti pojedince poput **Borisa Bućana, Mihajla Arsovskog, Mirka Ilića.**

Dizajn osamdesetih uvelike je bio određen karizmatskom pojavom **Nevilla Brodyja**, britanskog dizajnera čija je tipografija časopisa te logotipa promijenila odnos prema kompoziciji teksta i slike, a u ponekim izvedenicama (manje ili više uspješnim) pretpostavila vizualni košmar čitljivosti tekstova, čija je smislenost tako postavljena u drugi plan. U brojnim slučajevima tekstualni dio služio je često kao dinamizirani potpuri kompozicije.

U takvome kontekstu javlja se **Darko Fritz**, multimedijalni umjetnik koji je u suradnji sa **Željkom Serdarevićem** potpisao prve plakate Eurokaza, dok ih od 1990. potpisuje sam. Sretna je okolnost da su ljudi okupljeni oko projekta Eurokaza prepoznali individualnost Fritzova grafičkog rukopisa, te mu omogućili stvaralačku slobodu koja je rezultirala serijom odličnih plakata.

„Studio imitacija života" te poslije Darko Fritz u samostalnim radovima koriste likovne izvedenice povijesnih avangardi, poput Zenita, Bauhausa, ruske avangarde i sl., ne citirajući ih na način postmoderne. Autori, zasićeni beskompromisnim korištenjem citata, odlučuju svoje stvaralaštvo nadovezati izravno na povijesne izvore avangarde, pretvarajući njihove specifičnosti u sustav grafičkih znakova.

Jedan od prvih korištenih jest „Sferično kazalište" bauhausovca **Andreasa Weiningera**, autora projekta nastalog 1926. godine. Sferično kazalište na prvom je Eurokazovom plakatu iz 1987. godine smješteno u središtu, a poput karijatida sa strane ga „podržavaju" likovi **Oskara Schlemmera**, također znamenitog autora Bauhausa. Darko Fritz i Željko Serdarević preuzimaju originalne umjetničke postulate prema kojima grade otvorenu scenu, simbolizirajući otvorenost kazališnog festivala novim umjetničkim težnjama iz Europe. Sferično kazalište će se plakatima pojavljivati sve do 1993. godine, uklopljeno u središnji likovni motiv. Godine 1988. čestica atoma također sadrži u sebi bauhausovski motiv, dok interkontinentalna povezanost simbolizira dolazak američkog kazališta u Evropu. Iste godine









na plakatu se javlja trajni logotip Eurokaza, sa Zemljinom kuglom u sredini pojačanom usmjerenim silnicama.
Osim Bauhausa, Darko Fritz koristio je iskustvom avangardnog pokreta Zenit, točnije **Josipa Seissla** (odnosno **Jo Kleka**), autora koji je tijekom dvadesetih godina projektirao kostime, scenografiju i zavjese za zenitističko kazalište. Ovaj autor, upoznat s izvorištima avangardnih pokreta poput De Stijla, futurizma, dadaizma i ruske avangarde, u svojim kompozicijama ne skriva utjecaje novih medija na umjetnost. Jednako tako, i Darko Fritz danas temelji svoje umjetničko iskustvo na jednakovrijednom korištenju medija filma, videa, kompjutorske grafike i glazbe, stvarajući originalna djela u kojima pojedini citati djeluju više kao posvete autorima čijim se radovima inspirirao.
Osim spomenutih povijesnih avangardi na Eurokazovim plakatima nalazimo i fotografske citate znamenitih teoretičara kazališnih pokreta i mime, **V. E. Mejerholjda** i **Etiennea Decrouxa**. Pohvala Mejerholjdove kazališne revolucije izražena je znamenitim biomehaničkim vježbama prema kojima je ovaj autor podučavao glumce scenskom pokretu kao najmoćnijem sredstvu kazališnog izraza. Elementi biomehaničkih vježbi dio su plakata iz 1989. godine. Godine 1992. nastao je fluorescentni plakat s likovima koji izvode pokrete tehnike mime. Taj je plakat svojim napadnim kolorističkim odnosima fluorescentnih boja na srebrnoj pozadini jedno od

„Studio imitacija života“ te poslije Darko Fritz u samostalnim radovima koriste likovne izvedenice povijesnih avangardi, poput Zenita, Bauhausa, ruske avangarde i sl., ne citirajući ih na način postmoderne.



najupečatljivijih Fritzovih rješenja, u kojima jednakovrijedno tretira likovni motiv (u ovome slučaju plesača postavljenih unutar DNK strukture) s kompozicijom, naglašavajući ih bojama. Postupno, crteži odnosno fotografije počinju ispunjavati gotovo čitav kvadratni kadar plakata, dok se popratne tipografske informacije smještaju uz rubove. Osim logotipa Eurokaza Darko Fritz ne popušta u usredotočenosti na temu suvremenog kazališta i njegovog odjeka na publiku. On se vraća slici - predlošku kojeg koristi nadovezujući se izravno na avangardne umjetničke pojave 20. i 30. godina ovoga stoljeća, a ne na njihove naknadne izvedenice. Slika tako postaje spona između kazališta i dizajnerskog rješenja, jednako kao što je u suvremenim kazališnim zbivanjima postala sponom između teksta (odnosno izvođača) i publike. Stoga ne iznenađuju dinamična rješenja koja, unatoč motivu postavljenom u središtu kadra, dodatno bivaju ritmizirana dijagonalama, spiralama i sl. Estetika trasha, ma kako to paradoksalno zvučalo, Darku Fritzu često je ekvivalent dramaturške priče, čiji su sastavni dijelovi pokupljeni te sačuvani u svojevrsnoj „kanti za otpatke“ suvremene windows memorije. No bez obzira na to, kod autora se primjećuje utjecaj nizozemske sredine, tradicionalno u umjetnosti, pa prema tome i u dizajnu, usmjerene prema potpunome dizajnu temeljenom na apstraktnim geometrijskim oblicima koji naglašavaju moderni pristup naručitelja. Stoga ne začuđuje česti odabir helvetice, tipografije koja svojim pročišćenim oblikom možda djeluje neatraktivno, no svakako sadrži temeljnu ideju autora prema kojoj je nakon recentne nataloženosti prije svega potrebno pročišćenje.
Oblikovanje Darka Fritza, kako plakata kazališnog festivala Eurokaz tako i brojnih grafičkih rješenja plakata rađenih za ostale kazališne kuće u Hrvatskoj i Sloveniji, kao i korporacijskog dizajna, usredotočeno je na uravnotežen odnos između zahtjeva popularne kulture te umjetničkih postulata temeljenih na avangardnim pokretima početka stoljeća. Pri tome treba naglasiti kako se ne radi o sentimentalnom miješanju simbola dvaju različitih doba, već o postupku u kojem autor polazi od prostora u kojem objedinjuje raznolika iskustva. To globalno selo, odnosno multikulturalno svojstvo cilja na moguće iznenađenje koje nastaje kada nakon početnog rješavanja rebusa shvatimo kako se u osnovi radi o jednostavnoj komunikaciji između autora i gledatelja. A to potvrđuju upravo najnoviji radovi Darka Fritza, koji i dalje ostaje vjeran ruci, koristeći se minimalno kompjutorom. Tu pohvalu ruci prepoznali su, osim nas, i stručnjaci uglednih svjetskih muzeja, poput amsterdamskog Stedelijka, uvrstivši plakate Darka Fritza u svoje kolekcije.

anketa

U povodu desetog Eurokaza zamolili smo neke od sudionika, suradnika i gledatelja Eurokaza za mišljenje o značaju festivala

Darko Fritz, likovni umjetnik

ROSAS

BEAUTY IS THE VISIBLE EXPRESSION OF MAN'S PLEASURE IN LABOUR



Spram festivala stojim u dvojnoj poziciji. Kao njegov vjerni pratilac i kao oblikovatelj vizualnog identiteta istovremeno sam in&out, u poziciji recepcije i produkcije. Uvijek zaboravim spomenuti u ugovoru svoj željeni komplet ulaznica, a od kada sam s Tinom i dva. I uvijek iste glupe situacije na ulazu...
Prvi plakat Eurokaza bio je prva narudžba za oblikovanje Studiju Imitacija života. Kako tada uporaba računala nije bila općeposašstna, polukružni oblik cijelog programa na plakatima prvih godina festivala slagao je slovo po slovo strpljivom rukom tiskar Ranko Horetzky. Krajem osamdesetih kazališno sam se obrazovao uglavnom tijekom festivalskog programa. Istovremeno sam se kao autor plakata, zajedno sa Željkom Serdarevićem do 1990, trudio prepoznati korak vremena i dati festivalu zauzvrat sve od sebe - sve za boljitak koji se osjetio u zagrebačkom zraku.
Vjerojatno najbolji scenski nastup Studija Imitacija života - „Krici i šaputanja" bio je upravo onaj u pronađenim scenografijama Tehničkog muzeja u sklopu Off Eurokaza 1989.
Godine 1987, predstava Bartok plesne skupine Rosas bila je utjelovljenje svih mojih očekivanja od kazališne scene, te puno iznad toga. Napokon, to je bilo to, nešto savršeno. Ujedno, postalo je jasno zašto prije nisam posjećivao kazalište. Mjesec dana poslije zagrebačke izvedbe Rosas su primile pismo iz Zagreba. Uz kopiju kritike Đurđe Otržan priložena je i poslanica oblikovana od Studija Imitacija života.

Arnd Wesemann, kazališni kritičar

Eurokaz je jedan od rijetkih svjetskih festivala koji kombinira ozbiljnu analizu avangardnih tendencija u novom teatru sa iznimno ambicioznim programom. Tamo sam po prvi puta doživio da teorije „postmainstream-a" nisu bile samo verbalno dokazivane već istovremeno i oživotvorene kroz pažljivo izabrane gostujuće grupe. Eurokaz je postao najznačajniji predstavnik pravog avangardnog teatra razlikujući se tako od drugih festivala čiji broj raste iz dana u dan, a koji se zadovoljavaju šačicom više ili manje etabliranih kazališnih grupa. Eurokaz još nije dostigao svjetsku slavu. Na svu sreću, jer to ga ujedno i štiti od malodušnosti.

Nataša Stanić, članica Labin Art Expressa

Eurokaz kao kazališni događaj unio je neophodnu svježinu u hrvatski kazališni život, zadovoljio je potrebu za upoznavanjem novih kazališnih formi i izražaja. Ono što se moglo vidjeti na Eurokazu uvijek je predstavljalo otvaranje novih vidika i mogućnosti, potvrdu da se može i treba biti drukčiji, da se treba i može stvarati dosad neviđeno.
Kao višegodišnji djelatnik Udruženja Labin Art Express, znam da je biti dijelom Eurokazove publike poticajno djelovalo na moj početak rada s L.A.E-om. Hvala.

Aldo Milohnić, kazališni teoretičar

Rasprave o sponzoriranju kulture obično završavaju jadikovkom da velika većina neoporezovanog novca svršava u blagajnama sportskih klubova, a tek mrvice u džepovima kulturnih pregalaca. Pa ipak, Eurokaz je dobar primjer kako ponekad i sport može biti dobra vila kazališnih beskućnika. Sada već - tako nam se barem čini - daleka i zaboravljena zagrebačka Univerzijada, za Gordanu Vnuk i njene istomišljenike bila je izvrsno pokriće za dovođenje kazališnih atleta na već dobrano natrule daske zagrebačke teatarske scene. „Ne može se uvidjeti zašto i teatar ne bi mogao imati svoj „dobar sport" . Kad bi se na zgrade građene u teatarske svrhe, koje već, eto, postoje i žderu kamate, gledalo jednostavno kao na manje ili više prazne prostorije u kojima bi se mogao obavljati „dobar sport", nesumnjivo bi se i u njima moglo postići nešto što bi koristilo publici koja zaista danas privređuje današnji novac i danas jede današnju govedinu", pisao je vječito nezadovoljni Brecht u svom kratkom tekstu, manifestativno naslovljenom kliktajem „Više dobrog sporta!" Međunarodni kazališni festival Eurokaz upravo je inkarnacija te maksime, koja nije ostala tek puka metafora. Eurokaz je silinom bure vjesnika propuhivao moždanim vijugama mnogih kazališnih stvaralaca i teoretičara, osobito onih, koje smo, možda pretjerano paušalno, skloni nazvati „mlađom generacijom". Osobito za ranijih festivala, u Zagreb je hodočastila slovenska „nezavisna scena", koja tada još nije imala festivale poput Exodosa ili npr. Grada žena. Svi smo dolazili u Zagreb u potrazi za „više dobrog sporta" u kazalištu i to dakako nije bilo bez posljedice za tesanje tzv. „estetskog ukusa". Koliko pak uspjevam pratiti današnju produkciju „fizičkog teatra" u gradu Eurokaza, najznačajniji kazališni festival u Hrvatskoj ostavio je neprijeporni trag u mlađih zagrebačkih kazalištaraca. I zato vjerujem da nije slučajno što je prvi broj izvrsnog kazališnog časopisa Frakcija „otvorio" upravo intervju s Borutom Šeparovićem, stjegonošom Eurokazovog „djeteta", kazališne grupe Montažstroj, koju bez krzmanja proglašavam favoritom u konkurenciji hrvatskih „kazališnih atleta".

Dejan Kršić, dizajner i publicist

Govoriti o deset godina Eurokaza tjera čovjeka na razmišljanje o nemogućim odlukama: govoriti o Eurokazu prije deset godina? Govoriti o Eurokazu danas, nakon deset godina? Govoriti o onome što je Eurokaz bio i značio? Govoriti o onome što je danas? Ili govoriti o onome što bi mogao postati? Huh, toga bi se moglo još nabrajati.

Zašto uopće govoriti o Eurokazu? Ima li ikakva smisla u ovom „obilježavanju desetgodišnjice"!? Kako nekome objasniti značenje, onaj energetski naboj prvih Eurokaza? Kako objasniti vrijednost činjenice da nam je omogućio da i „u vlastitoj sredini" vidimo ne samo ono što se događalo u Evropi, u susjedstvu - već i ono što se događalo takoreći u vlastitom dvorištu još uvijek zajedničke države? Kako novim generacijama opisati uzbuđenje i entuzijazam koji su pratili neke čudne nove, drugačije predstave igrane na nekim često čudnim, sasvim nekazališnim lokacijama? Važnost iskustva, ne gledanja, već doživljavanja predstava Gledališča Sester Scipion Nasice, Rosas, Needcompany, Kozmokinetičnog Gledališča Rdeči Pilot... Kako dočarati onu unesenost koja je pratila tribine i okrugle stolove? Heh, tako da kažemo: bili smo mladi!?



I zato i u tome vidim krajnji i jedini pravi smisao govorenja o Eurokazu nekad. Jer danas nam ideolozi „kraja povijesti" govore kako onda, u ondašnjoj državi, u starom režimu ničega nije bilo, kako su nas sputavali, kako nam nisu dali, kako se ništa nije moglo! Kao što iz literature znamo, taj zaborav prošlosti je prvi simptom totalitarizma. Mi smo tada, prije deset godina, bili neki klinci, gledali smo na stvari malo drugačije, pomjereno. Ne s obzora nacionalne kulture, „tisućljetnog sna", već iz vizure globalne, medijske, masovne, popularne kulture. Sva ta sjećanja, te uspomene, te dokumente je stoga potrebno sačuvati za neku arheologiju budućnosti. Mi moramo pisati jednu drugu povijest kulture, sami, jer ova i ovakva kakva postoji je za nas potpuno irelevantna, mi tu ne možemo graditi svoje identitete, niti želimo. Ako se sve to ne zabilježi ubrzo ćemo ustanoviti da postoji jedna velika rupa u našem kolektivnom znanju, u spoznaji što je naša tradicija.

Da, Eurokaz je već naša tradicija.

Tu se nazire i problem Eurokaza danas, njegovog razvoja, težnji i položaja u hrvatskoj kulturi. Koje mjesto želi zauzeti? Ono što se dugo vidi kao problem u hrvatskoj kulturi je činjenica da nikad jedna generacija nije iznijela svoj program, uspostavila svoje institucije i uspostavila ih kao novu paradigmu protiv koje će ustajati druge, nove generacije. Tako se inače razvija kultura povijesti. Kod nas se uvijek reproducira jedan te isti tip odnosa unutar jedne autoritarne kulture jedne male zatvorene sredine. Uvijek sve završava u istom Hrvatskom narodnom kazalištu. Tako uz težnju da ga se jednostavno ukine i izbriše, postoji i težnja da Eurokaz postane dio normalne, etablirane, konvencionalne, klasično kulturne, tradicionalno kazališne scene. I zbog toga, a ne zbog teških uvjeta rata i ratne situacije Eurokaz posljednjih godina postaje sve manje zanimljiv.

Stoga, ako ne želi ostati samo dio lijepog sjećanja na najbolje godine naših života, na one dane kad smo bili mladi, u Eurokazu i dalje mora biti onoga što je u Eurokazu bilo više od kazališta. Informacije, inovacije, radikalnih koncepata i stavova, mogućnosti za iskorak, za pogrešku, za hodanje opasnim rubom. Eurokaz treba biti provokativan, polemičan, buntovnički. Da, opasan. Poticati svijest o mogućnostima Drugog i Drukčijeg.

Samo tako najbolje godine naših života neće uvijek biti samo iza nas.

Dr. Nikola Batušić, teatrolog

Dvije ili tri sezone intenzivnijega praćenja Eurokaza druge polovice osamdesetih značile su susret s kazalištem kakvo sam inače susretao na posve neuobičajenim lokacijama europskih velegradova (Kreuzberg u „turskom" Berlinu, amsterdamske ulice, napušteni hangari u Glasgowu). Bio sam, kao osvjedočeni teatarski konzervativac, pomalo zbunjen kada se to posve nekonvencionalno, a nerijetko i šokantno, glumište doselilo k nama, zaposjedajući prostor koji mi se za nj činio možda odveć uglađenim. Premda ne uvijek suglasan sa svim što nam se tada nudilo, nerijetko i zgromljen činjenicom da se tradicionalna kazališna svetinja - riječ, u tom teatralnom nimalo ne štuje, štoviše, da je se gotovo anatemizira, ipak sam ne samo dobrohotno već i sa zanimanjem pratio zbivanja na festivalu, shvaćajući kako prema tom novom kazališnom senzibilitetu moramo biti ne samo tolerantni, već pokušati i shvatiti njegova nastojanja, ne želimo li ostati na rubnim položajima. Nije li, uostalom, nekada slavni zagrebački IFSK poticao slične dvojbe?

Gavin Henderson, direktor Kazališnog festivala u Brightonu

Sjećanja na Eurokaz od prije nekih sedam godina uvijek mi izmame osmijeh.

Promjene su bile na pomolu, želja za kulturnom neovisnošću je rasla dok su istovremeno političari sa zapada zagovarali integraciju. Stara Jugoslavija odslužila je svoju strateško-političku ulogu, no malobrojni su mogli shvatiti da će Hrvatska i Slovenija zaista biti spremne na borbu za svoj identitet. Sezona Eurokaza zauzdala je ove suprotnosti. Mnogo toga trebalo je otkriti - prvenstveno predstavu „Sluškinje" Teatra Satirikon.

Francuski tekst preveden na ruski te simultano prevođen na hrvatski, tri muškarca koja glume tri žene na sceni postavljenoj u maniri „belle epoque".... oduševio je ovog Direktora festivala, kojemu je materinski jezik engleski, te postao jedan od najvećih hitova Brighton festivala iste godine. Uspjevši postići tako nešto unatoč velikim financijskim problemima, Gordana Vnuk potvrdila je svoj golemi entuzijazam i dobru volju.

Kathrin Tiedemann, kazališna kritičarka u „Theater der Zeit"

Gordana Vnuk, umjetnička voditeljica festivala, stalno je u potrazi za onim impulsima koji pridonose razvoju novih kazališnih jezika umjesto ispunjavanja starih formi. Spremna na rizik, ali sa sigurnim osjećajem za točno formuliranje pitanja i estetske probleme suvremenog kazališta, koji počiva na kompetenciji koja se rijetko sreće - već sa 16 godina, jedva što je započela svoj književni studij, Gordana Vnuk je zajedno s Brankom Brezovcem preuzela vodstvo „Dana mladog teatra" u Zagrebu i kasnije Dubrovačkog festivala - s Eurokazom je nastojala ostvariti programske linije, na kojima su se kasnije vrlo točno mogli pratiti važni razvojni pravci eksperimentalnog kazališta od osamdesetih, a pritom je pokazala umjetnike i grupe mnogo prije njihovog proboja na internacionalnom festivalskom tržištu.

Giga Gračan, kazališna kritičarka

Godinama mi je s proljeća išlo na živce slušati i čitati kako su Muzički biennale Zagreb i mladi mu brat, Festival animiranih filmova, a) most između Istoka i Zapada, b) prozor u Svijet. S vremenom se mostogradnja ad a) nekako (ma znamo kako, no ne bih sad o tome) izblendala iz dužnosničko-izvjestilačke retorike, no primijenjeno se staklarstvo ad b) uspjelo održati. Klišeji su, dakako, neopisivo žilavi - no zagrebemo li u enervantni epitel, ispada da to i nisu sasvim bez vraga. Deset Eurokazovih godina oblikovalo je sasvim respektabilan katalog prozora u svijet novoga kazališta; pa premda se nekima od tih vidika možda i ne bismo vraćali osobito zdušno (gdje, uostalom, piše da svi moramo voljeti sve), da je svojedobna akcija zatvaranja toga prozora uspjela, bili bismo prikraćeni u profesionalnom i ljudskom pravu na znatiželju.

Davor Špišić, pisac i dramaturg iz Osijeka

Europredskazana nježnost u utrobi crvenih pilota Devedesete je Eurokaz iznimno gostovao u ožujku. Smrt Jugoslavije brusila je sve bučnije foršpane. Kasneći za onim što je Kazalište već uigrano odigralo.
Jedne noći, manipulacijski se zajebavajući, Rdeči piloti & Dragan Živadinov ukrcali su nas u vagone. Nikad, baš nikad neću zaboraviti zveket zatvarajućeg vagona. Zajebancija je nestala, preostalo je tek Živadinova poslati dovraga. Ali izlaza nije bilo. „Umorstvo u katedrali" bilo je posve nalik estetici surovog i medijskog svemirskog zločina.
Srećom, toplo sam mogao nanjušiti glumicu O. koja se te noći pozornom tjeskobom ubacivala u ulogu stiješnjene gledateljice. Tračala mi je, opasno blisko, blješteći raspad i igru Pilota. Da nije bilo O. ne bih preživio prokleta vagonska vrata i let u skoru Budućnost.

***

Devedesetprve je Eurokaz pokušao razmnožiti se. Postati POSTEUROKAZ. Ambiciozno se rasuo po Osječkome ljetu i čak natjerao ružno kupusište Studentskoga centra (mitska su i nadaleko znana isparavanja restorana u tom prepečenom zdanju „kulture mladih") da uspješno odigra Pinterove „Pejzaže" i presloži ih u čudni čehovljanski krik.
Još su nježne plesačice Zagrebačkog plesnog ansambla ozračile kožu Blanche Dunois u Madrid Caffeu. Onda su tenkovi dali gas.
27. lipnja 1991. Posteurokaz pretvorio se u produkciju sustavnih probavnih smetnji. Od cijele složenice preostala je samo KAZNA.
„Navijajmo da tenkisti odjebu što prije", pisao je, nadao se, pretjerano optimistični M.Ž.
Bože, daj da odjebu što prije. I puste nas u Eurokaz.



Boris Pintar,
voditelj kazališnoga programa u Cankarjevom domu i član umjetničkoga savjeta festivala suvremenih scenskih umjetnosti Exodos, Ljubljana

Eurokaz, jedan od najuglednijih kazališnih festivala u Srednjoj Europi, sa svojim dosljednim konceptom može se nositi s velikim festivalima šireg raspona. Uspješno afirmira nove tendencije i suoblikuje europske tokove, a kao nama najbliži međunarodni festival odigrao je vidljivu ulogu u rasvjetljavanju i smještanju Slovenije na kazališni zemljovid. Eurokaz je pozivao danas poznate skupine, koje su tada bile na počecima, a upravo zaslugom Eurokaza suvremeni slovenski kazališni umjetnici stupili su u Europu. Zahvaljujući dosljednosti, tvrdoglavosti, obrazovanosti i lucidnosti umjetničke voditeljice Gordane Vnuk, Eurokaz je dokaz da su još mogući festivali s konceptom. Kazališni postmainstream, kojega je Gordana Vnuk u zadnje dvije godine plasirala u europske kazališne rasprave i kojeg prikazuje na Eurokazu, u ovom je trenutku jedan od najosobnijih i najhrabrijih festivalskih koncepata. Svaka čast! Ikonoklastično kazalište koje se vraća glumcu i riječi, njegovoj savjesti i podsvjesnom s „plemenitim primitivizmom" kuša dotaknuti samo realno pod slojem vidljivoga, i jedan je od putova koji otkriva druge svjetove. Istodobno s mainstreamom nastaju tendencije poput one koja ne vjeruje u uprizorenje realnoga, a približava mu se preko simulakara. U igri kibernetičkih umjetnosti i virtualnih svjetova, čovjek, jezik i svijet nisu više postavke, jer opasnost sama već donosi rješenje.

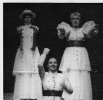
Borna Baletić, kazališni redatelj



Da bi se nešto „etabliralo" u našoj kulturi obično je potrebno vremena. Da bi netko ili nešto postao netko ili nešto valja dugo raditi bez društvenog prepoznavanja, pa čak i uz financijsku potporu. Nakon nekog vremena društvo, napokon, prihvaća kao datost tu osobu odnosno kulturnu pojavu odnosno dešavanje, bez obzira na kvalitetu. To naravno još uvijek ne znači istinsko društveno prepoznavanje, kao istinskog duhovnog djelovanja vrijednog za zajednicu. Eurokaz je iznimka. On je etabliran od samog početka. Rekao bih od prvog dana. Sjećam se da je tada 1987. bilo sve nekako čudno u zraku, svašta se događalo što ljudi nisu razumjeli. U mnogo stvari građani Zagreba nisu imali povjerenja. Grad se obnavljao. Oni isti ljudi koji su grad držali u stagnaciji, sada ga grade. Nismo bili uvjereni da se to radi zbog nas građana. Postojao je neki osjećaj da i Eurokaz nije nešto odavde. Vjerojatno je to i razlog munjevitog „etabliranja" festivala. Već deset godina te strahopoštovanje postoji, i s njim i zbog njega egzistira Eurokaz.

Eurokaz je vrijednost koju ova sredina ne prepoznaje. Jednako kao što i za mnoge predstave koje smo gledali nismo bili svjesni njihove vrijednosti u tom trenutku. Dok smo gledali nismo uživali u njima. Ili smo uživali u njima, ali nismo znali što gledamo. Danas se s ponosom hvalimo da smo ih gledali. Međutim, jedno pitanje me muči, razmišljajući o Eurokazu. Festival je prihvaćen od svih u mojoj generaciji. Neki su više oduševljeni selekcijom neki manje. Međutim poštovanje prema Eurokazu među mlađom generacijom kazališnih stvaratelja je veliko. Mi smo svi na neki način uz njega kazališno rasli. Kako to, onda, da Eurokaz nije ostavio skoro nikakvog traga u recentnoj produkciji hrvatskih kazališta.

Govorim naravno o institucionalnom kazalištu. Alternativa je na Eurokazu, bez obzira što radili, već po samom redu stvari. Međutim govoreći o instituciji, o Akademiji, o našim repertoarnim kazalištima gdje su se mladi redatelji dobrano etablirali, mora se primijetiti da dobrih, pozitivnih utjecaja stotinjak predstava koje su se prikazale tijekom deset godina, gotovo da i nema. Pa neka je i samo trideset od tih sto bilo istinski vrhunske vrijednosti, činjenica o nedostatku utjecaja jest iznenađujuća. Ne postoji čak ni drskost u pokušaju. Možda fascinacija Eurokazom i nije bila iskrena. Ili možda još uvijek u svijesti postoji osjećaj da je to nešto strano, nešto što nije odavde. I možda neki ljudi nisu odavde.



Asja Srnec Todorović, redateljica i spisateljica

Ostanak ili prolazak

Dolazak najavljen.
Prostor pripremljen.
(onaj koji dočekuje uskoro će postati Posjećeni)

Dolazi gost.
Otima prostor.
Obećaje ostanak.

(i Posjećeni je sretan jer je konačno prigrljen)

Iako odlazim, ostajem - smiješi se Gost na rastanku.
Još uvijek oduševljeno oko luta napuštenim prostorom.
A gdje su nestali tragovi? - čudi se Posjećeni...

Posuđen i vraćen prostor šuti.
Bivši Posjećeni zatvara oko.
Ostao je sam.

(i ne želi sada razmišljati o tome)

Naima Balić, viša savjetnica u Ministarstvu kulture Republike Hrvatske

Deset godina Eurokaza znači deset bogatih godina kazališnih zbivanja. Sve grupe koje su predstavljale alternativno kazalište u Europi i svijetu 80-ih, dolazile su u Zagreb otvarajući nove perspektive i hrvatskom kazalištu, koje je u vrijeme kada nije bilo nikakvih informacija o kazališnim kretanjima izvan granica Hrvatske, upravo preko Eurokaza moglo upoznati i usporediti se s recentnim zbivanjima.

Grupe, poput La fura dels baus, Rosas i dr. upravo su nakon Zagreba prepoznate u svijetu i uskoro postale vodeće grupe odredivši kazalište 90-ih.

Da nije bilo Eurokaza, pitam se bi li hrvatsko kazalište bilo kakvim jest u redateljskom rukopisu mladih redatelja?

Hrvoje Hribar, filmski redatelj Eurokaz ili organizacija doticanja

Kazalište je umjetnost prisutnosti: poput kulinarstva, ne dozvoljava da ga se registrira. Valja ga konzumirati.

Protumedijska tvrdokornost kazališta postala je povlastica u doba kad se krajolik civilizacije razvodnio u procesuiranim informacijama.

Ova tjelesna narav prisiljava kazališnu informaciju da putuje pješice, i da diše.

U hrvatskoj stvarnosti, kakvu pamtim iz nedavnog desetljeća, a pod prijetnjom dolazećeg, Eurokaz izgleda kao mjesto tjelesnog zdravlja jedne inače prilično cirozne lokalne zajednice. Utopija suvereniteta ne može spriječiti okolnosti koje ovu zemlju pretvaraju u nesustavno odlagalište globalnih informacija, koje u krmici naše neproduktivnosti više potiču na pasivnost nego na djelovanje, te se sva pitanja kulture povlače na plan virtualnog, pod uvjetom da već nisu izručena u kahlicu političkog.

Eurokaz je repetitivna poduka sistemu, protiv koje se sistem brani ustrajnim ignoriranjem, a Eurokaz se suprotstavlja svojom ustrajnošću. Eurokaz je projekt koji je vidio promjene sistema, no neće skoro dočekati promjenu ovih odnosa. S epicentrom u energiji jedne osobe, Eurokaz podučava kulturnu velevlast o ograničenjima administrativne kolektivne anonimnosti.

Lokalne kazališne uhljebljenike Eurokaz podsjeća kako je njihovo kazalište mahom čuvar folklora prošle civilizacije, te poput korčulanskih mačevalaca ovisi o turističkom pogledu na svijet. Lokalnu javnost Eurokaz vraća u daleku joj vremena kazališne današnjice.

Klincima Eurokaz nudi zdrav povod za daljnje ignoriranje svih područnih nevolja, jer oni općenito vjeruju da je to nadmoćna taktika kojom će dočekati dolazak budućnosti.

Nije nemoguće, te dotična uistinu navrati.

Kritika kritičarskog uma

„EUROKAZ - uglavnom neformalne predstave" Branko Vukšić, „Večernji list", 1987.

Piše: **Martina Aničić**

Kritika u masovnim medijima po principu „živjela smrt" već četrdeset godina širi nekrozu i nekrofiliju, hvaleći loše kazališne predstave kojima orgija scenografija, filmove s glumcima odabranim po istokrvnosti s lešom, knjige nepisaca, izložbe i koncerte političkih hobista (Dalibor Cvitan)

Godine 1987. Zagreb je zadesila Univerzijada, a s njom je stigao i **EUROKAZ**, raspet te prve godine između riječi „alternativa" i riječi „postmoderna". Oko sadržaja drugog pojma koplja su se lomila na tribinama i za okruglim stolovima. Prva se riječ najprikladnijom učinila onima koji su novi i neviđeni festival trebali opisati zbunjenim gledateljima koji su, zaraženi sportskim duhom, odjednom potrčali u kazalište, a da ni sami nisu bili sigurni zašto.

U uvodnom, programskom tekstu festivala, objavljenom u „Studentskom listu" 1.7. 1987., kaže se kako kazališni festival trebaju obilježavati s jedne strane koncepcija, s druge strane refleksija, a s treće recepcija.

Koncepcija je uglavnom znala što hoće. Recepcija je bila na visini normalnoj za jedan srednjoeuropski grad. Refleksija je, međutim, gotovo sasvim zakazala.

Prva je godina Eurokaza bila neobična iz mnogo razloga. Ponajprije, čak su i najbenevolentniji prema Eurokazu (poput **Vesne Kesić** koja je zanimljive analize predstava objavljivala u „Studiju" i tijekom sljedećih nekoliko godina) sumnjali da će Eurokaz uspjeti kao ono što je od „malih nogu" htio postati, naime - festival. Bio je on za većinu tek jedan od univerzijalnih osamdesetsedam jada, čudo koje je funkcioniralo u trenutku, no kako će on preživjeti kad trenutka više ne bude, većina se nije usudila prognozirati. Najčešće je kao razlog sumnji spominjano pitanje novaca - atraktivne svjetske predstave zacijelo i koštaju.

Potom su na red dolazile i druge stvari koje su u punom sjaju dovele na površinu nerazumijevanje kritičara za stvarni sadržaj Eurokaza. Zbunjeni činjenicom da je u inače elitističke novinske kulturne rubrike provalilo nešto dotad rezervirano za off-dvorane i studentske listove, nisu se baš najbolje snašli. Poput **Marije Grgičević** koja je, u pokušaju da samoj sebi i svojim čitateljima objasni što to Eurokaz jest, napisala u „Vjesniku" od 24.7. 1987.: „Nezgrapno ime koje spaja dvije problematične stvari (...) Odakle isticanje Evrope u vrijeme kad se evropocentrizam općenito napušta kao ograničenje (...) (!!!) Zatim, zašto baš kazivanje kao naslovna oznaka, kad je ovaj Festival izabrao upravo


Rosas: Bartok/Pokret



ekstremni tip kazališta bez riječi, zabavljen isključivo zvukom, slikom i pokretom, za svoje ishodište i cilj? A kod nas je - za razliku od 'gledališća' koje se gleda ili pozorišta koje izaziva pozornost - upravo riječ kazivanje temeljna odrednica kazališta."

Da je recepcija i ovaj put bila pametnija od refleksije, pokazuje i pismo jedne čitateljice „Vjesnika" i gledateljice Eurokaza koja piše: „(...) Naime, nižući svoje, inače neobične, prigovore ovom festivalu, kritičarka upozorava i na, po njezinom sudu, nelogično ime festivala koje je dijelom izvedeno iz riječi 'kazalište'. (...) Riječ 'kazalište' nema nikakve veze s 'kazivanjem'. 'Kazalište' je poštokavljeni oblik kajkavske riječi 'kazalšće', koja odgovara latinskoj riječi 'theatrum'. (...) Nasuprot tome, štokavsko 'kazivanje' na koje se poziva kritičarka znači koliko i latinsko 'narratio' ili 'relatio', a to je na kajkavskom 'povedanje'. (...) Dakle, da je naša riječ za teatar nastala u skladu s onim što joj članak pripisuje, ne bismo svakodnevno koristili riječ kazalište, već vjerojatno povedalište."

Na jedno je mjesto Eurokaz ipak prispio sasvim bezbolno, jer mu je tamo svakako bilo mjesto - u tada jedini hrvatski teatrološki časopis „Novi Prolog". Za razliku od dnevnih novina i raznih drugih časopisa, „Novi Prolog" nije trošio vrijeme i prostor na pokušaje inicijacije Eurokaza u društveni i umjetnički život, nije razglabao festival kao činjenicu. Poštedio nas je svih „uvodnih tekstova" i pristupio Eurokazu kao da se isti u nas već odvijao godinama, objavivši nekoliko kritika predstava viđenih te prve godine. Što se teorije tiče, ograničio se tek na tekst **Zorana Arbutine** „Nove nade evrpskog kazališta", u kojem autor pokušava definirati polazišne točke teatra koji će u sljedećem desetljeću postati evropski dominantnim, a 1987. još se smatrao novumom. „Često se taj novum pokušavao identificirati preko termina postmoderne, pa se govorilo o postmodernom kazalištu. Kao njegove karakteristike - osim onih kroz literaturu prispodobljenih postmodernoj umjetnosti uopće i duhu vremena - najčešće se kao specifično kazališno navodilo sljedeće: izgon riječi iz predstava, dominacija pokreta i glazbe, kazalište bez pisca, kazalište kao proizvodnja slika. (...) Želimo li na kraju zaključiti o kakvom se to novumu suvremenog evropskog kazališta radi možemo nabrojati sljedeće: izgradnja jezika posebnog naspram jezika diskursa općeg; primjena fragmentarnosti i patchworka kao metode naspram realizacije cjelovitog dramskog teksta; afirmacija likovnosti

kao otvorenog scenarija naspram zatvorenosti drame bazirane na retorici. („Novi Prolog", 4/5, 1987.)

Svemu ovom svakako valja dodati tekst u kojem se **Dubravka Vrgoč** osvrće na jednu od, ako ne i najuspješniju predstavu festivala, „Bartok/Bilješke": „Nama je poznato da se suvremeni balet (i to onaj koji je uporno slijedio rukopis svog vremena) na neki način izjednačio u svojim najboljim ostvarenjima s dramskim teatrom, te ne zaslužuje više ni 'rubne kritike', ali je belgijska grupa ostala na granici (onog) amaterizma koji možda ima sjajne ideje, ali uvijek zakaže u svojoj realizaciji." („Vjesnik", 11.7. 1987.)

Iako bi sličnih primjera bilo više, možda ni jedan bolje od ovog ne opisuje odnos hrvatske kazališne kritike prema svemu „novom i neprovjerenom". Nazvati, naime, jednu od najpoznatijih evropskih plesnih družina amaterima (a radi se o riječi koja se u nas uvijek pogrešno izjednačuje s riječju 'diletantizam') samo po sebi ukazuje na nepoznavanje materije o kojoj se piše i na 'baš me briga' stav kritičara koji si dopušta da predstavi pristupi kao i neupućeni kazališni gledatelj. Od toga je mnogo važnija rečenica koja ukazuje na to kako hrvatski kazališni kritičari oštro diferenciraju 'kazalište' od 'plesnog kazališta', odnoseći se prema svemu što u sebi ne sadrži Riječ kao osnovu, kao prema nižem žanru, 'nusproizvodu' ili otpatku od Umjetnosti.

Srećom, ovom se odlomku može suprotstaviti jedan iz teksta **Đurđe Otržan**, također objavljenog u „Novom prologu": „Umijeće 'Rosas' je moguće previše egzaktno da bi bilo na standardni način uzbudljuće, ali one vrše jednu staru funkciju umjetnosti: predočavaju gledaocu njemu inače nedostupnu pojavu: interakciju čestica vidljivu tek u laboratorijskim uvjetima. To je predstava rezonance duha koja nam se nikako ne može 'svidjeti', ravnodušna i brutalna, čak vesela u svom novostečenom barbarstvu, ali zadivljujuća u otkrivanju i pružanju iskustva jedne razine svijesti s kojom se još nismo saživjeli." („Novi Prolog", 4/5, 1987.)

Ova posljednja dva odlomka zorni su prikaz bitke koja se oko Eurokaza sustavno vodila na bojnom polju hrvatske kazališne kritike tijekom sljedećeg desetljeća. Nasuprot mladim ljudima koji su svoje stavove i kritičarske karijere izgrađivali upravo na Eurokazu, stajali su eminentni, oni čijem se mišljenju vjerovalo, oni koji su apriorno sumnjali u sve izvan vlastitog osjetilnog iskustva. Nema ih u tome koji nisu griješili, no podijeliti ih se dade na dvije skupine - one koji su se potrudili razumjeti i nešto naučiti, te na one koji, prestari ili prenesposobni da se mijenjaju, tvrdoglavo ustraju u svojoj poziciji arbitra.

I dok su se takvi općeniti stavovi prve godine festivala još i mogli pravdati šokom i iznenađenjem „drugačijim kazalištem", za sve ono što je slijedilo, opravdanja nema. Druga je godina Eurokaza donijela pretežito američke


Rosas: Stella

Vlado Repnik, potegnuo je pištolj i ispalio metak u uglednog nizozemskog gosta Jana Zoeta. Događaj je, naravno, bio insceniran, no kako su za njega unaprijed znali samo njegovi neposredni sudionici

predstave, a selekcija se ograničila većinom na jedan zemljopisni segment, Zapadnu obalu. Pošteno je napomenuti kako je te godine selekcija obilno potpomogla kritici da ustraje u svojoj tvrdoglavosti, dovodeći na Festival predstave o čijoj se umjetničkoj vrijednosti itekako moglo raspravljati.

Naravno, ni to nije opravdanje za razinu znanja na kojoj se o njima raspravljalo. Od jedne do druge godine kritičari su nekako uspjeli prihvatiti činjenicu da Riječ i Jezik nisu isto, te da postoji više načina komunikacije, no umjesto da dalje razrađuju tu tezu, sveli su se na to da si olakšaju posao izjednačavanjem pojma „Eurokaz" s pojmom „plesno kazalište". Pronašli su te godine i još jednu spasonosnu formulu bez koje gotovo da nije prošla niti jedna kritika - sintagmu „mlada publika". Kako se većina kritičara teško mogla ubrojiti u kategoriju „mlada" (čemu je, čini se, da su time uglavnom i zadovoljni), omogućili su sami sebi da se postave „iznad", kao ljudi koji su, eto, toliko dobri da će nam opisati i predstaviti ono što inače zanima samo „mlade" i to kao uslugu „mladima", a ne pokušaj dopunskog obrazovanja „starih".

Jer „starima", kako zorno prikazuju sljedeći odlomci iz interviewa s **Fadilom Hadžićem**, objavljenog u „Oku" 28.7. 1988., takvo što uopće nije potrebno: „Danas se teatar sve više nalazi u slijepoj poltronskoj ulozi, on se dodvorava šačici egzaltiranih individua koja izmišlja nesuvisle formule u kojima se štreberski, iz pet negdje pokupljenih fraza o teatru, konstruira šesta postmodernistička fraza koja više nema ni okusa, ni mirisa, sterilizirana je do kraja. (...) U Zagrebu se nedavno odvijao Eurokaz koji nam je otkrivao američki alternativni teatar. Opet smo bili skloni u našim provincijama da to ustoličimo na pijedestal, da padnemo ničice od zadovoljstva, sa onim našim poznatim kolonijalnim šoping-žarom za uvoznom robom. (...) Oni mogu, u šali rečeno, sutra proglasiti za kazališni događaj i nogometnu utakmicu (u koju će se ubaciti dosta scenske vizualne prašine, baleta, tonskih šokova i poneki avion) i ja sam siguran (ovo se sada ne šalim) da će autori od svojih kućnih tjelohranitelja (pisaca kritika) dobiti respektirajuće kritike."

I tako su se, i krivi i dužni, kritičari našli na križu. S jedne su ih strane razvlačili „alternativci" koje nisu razumjeli, a s druge „državni pisci" čija razumljivost nikad nije bila upitna. U želji da udovolje i jednima i drugima, nisu se pomaknuli s mjesta, zbunjeni pokatkada i sami sobom. Čak je i „Novi Prolog" zadržao svojevrsnu distancu prema drugom Eurokazu, objavivši u svom jedanaestom broju tek dva teksta, koji su više bili panoramski prikazi nego kritike, autora **Asje Srnec** i **Ivice Buljana**. Dvojbe koje su te godine zahvatile oba gore navedena pola hrvatske kritike dadu se možda najbolje opisati naslovom teksta A. Srnec - „Eurokaz - afirmacija čega?" Lagano se odmaknuvši (jer uvodna euforija prve godine festivala je prošla, a druga je godina donijela samo pitanja o njegovom mogućem opstanku i razvoju), kritika se doimala zbunjenom. Je li se oporavila do 1989?

Od „oporavila" možda bi bolja riječ bila „primirila". Vidjevši kako se ta nesretna stvar i dalje uporno odvija, svim njihovim pokudama i prognozama usprkos, odlučili su se držati rezerviranо. Očito, Festival je pokazivao tendenciju preživljavanja, pa ni kritičari više nisu mogli živjeti od pokuda. Kako im je još uvijek bilo teško pisati pohvalno o predstavama što su ih uporno odbijali privatiti, odlučili su oprezno pohvaliti činjenicu da takav Festival postoji, zadržavajući se pri tome na Festivalu kao općoj činjenici, te izbjegavajući konkretne kvalifikacije pojedinih predstava.

No nisu se, poput Dubravke Vrgoč u „Vjesniku" od 7.7. 1989., uvijek mogli toliko suzdržati: „Ali se u svakom izboru neminovno nameće pitanje o vrijednosti. Treća sezona Eurokaza nesumnjivo je potvrdila razloge za postojanje takvog festivala. A uz doista većinu neredovitih i neobično zanimljivih izvedbi (??? *nap. aut.*), što bi trebale afirmirati novu kazališnu estetiku, zabilježila je i nekoliko promašaja". Pitanje je, dakako, treba li ovo „priznanje" da promašaj više nije „čitav taj eurokazni eksperiment", nego samo neke njegove predstave, shvatiti kao trijumf Festivala koji je napokon, u trećoj sezoni, uspio promijen-

iti zakrečene i tvrdoglave. Ne treba, jer je - po mišljenju istih prije spomenutih - zapravo kapitulirala selekcija Festivala koji je „očito odustao od svoje krajnje (i često neargumentirane) radikalnosti i nepotrebne spektakularnosti" (*ibid.*).

Kad bi bilo moguće, raspravu o kritičkoj recepciji Eurokaza možda bi najbolje bilo prikazati vagom na čijoj su jednoj strani tone i tone recikliranog novinskog papira koji ne govori ništa, a na drugoj vjerojatno najkraća kritika objavljena o jednoj eurokazovskoj predstavi. Tekstu pod naslovom „Užitak igre ili Sluškinje", koji ovdje donosimo u cijelosti, autor je Ivica Buljan, a ako bi mu netko možda i prigovorio što ne navodi ništa o redatelju, glumcima, sceni i svemu što je pristojno nabrojiti kad se piše kazališna kritika, on je ipak jedan od najboljih primjera kako kritika može i drukčije izgledati. Na primjer, ovako: „Ako je u čitanju proznog **Genetovog** opusa žudnja ključna riječ, radilo se o erotskoj želji transponiranoj u tekst. U dramskom ciklusu žudnja je redovito svođena na goldmannovske kategorije (žudnja za funkcijom, društvenom grupom)."

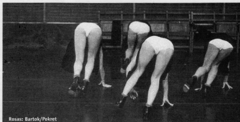
Neobičnijim se čini dolazak sovjetskih Sluškinja koje u prvom susretu s Genetom rađaju nešto najtipičnije za 'crnog anđela'. Dramski tekst i predstava ovdje stoje u tipičnom ljubavnom odnosu, strast se izmjenjuje s mržnjom i ljubomorom. Ova izvedba čini se definicijom derridaovskog *Monumanque* kao transsupstitucije uskraćene žudnje u veličanstven spomenik: *Odsutni gospodin* u ovoj izvedbi nije samo lik o kojem se sporadično govori. I prije dolaska u egzistenciju, on kao **Lacanov** *Drugi*, zauzima gospodarski položaj uokolo kojeg *Sluškinje* i *Gospođa* izvode ritualne zavodničke plesove. Iluzija sakralnog je zavodljivija time što su i ženski likovi preuzeli Gospodinov odraz iz zrcala." („Novi Prolog", 14/15/16, 1990.) I to je sve.

Dodajmo, ipak, i jednu crticu, objavljenu u „Večernjem listu" 25.6. 1989. pod sugestivnim naslovom „Galamdžijski hepening". „Kasno navečer, odmah nakon otvorenja ovogodišnjeg Eurokaza, nazvao nas je čitalac F.B. tužeći se na program koji se tom prilikom odvijao na otvorenoj pozornici na Trgu Republike. 'To je paklena galama, a ne glazba. Naprosto sam se tresao od glazbe, već same po sebi razorne, a uz to još pojačalima dovedene do nepodnošljive buke koja razara ušne bubnjiće', rekao nam je, uz napomenu da voli i glazbu i javna događanja na Trgu. Iako su ljubitelji art-događanja zadovoljni što je u Zagrebu gostovala i lenjingradska rock-grupa Popmehanika, dopustimo i drukčija razmišljanja o onome što kritičari zovu 'multimedijski hepening'".

Bi li se „multimedijskim hepeningom" moglo nazvati i ono što se desilo na jednom od okruglih stolova trećeg Eurokaza, teško je reći. No taj organizirani incident nije bio za svoje sudionike ništa manje traumatičan nego što je „paklena buka" bila za našeg vrlog sugrađanina, živahnog starčića F.B. Usred jedne (prema novinskim svjedočenjima ne osobito uzbudljive) rasprave, redatelj Gledališča Helios iz Ljubljane (vražji Slovenci!), **Vlado Repnik**, potegnuo je pištolj i ispalio metak u uglednog nizozemskog gosta **Jana Zoeta**. Događaj je, naravno, bio insceniran, no kako su za njega unaprijed znali samo njegovi neposredni sudionici, izazvao je među nazočnima priličnu stravu. Je li to bio manifest jednog teatra ili jednostavna reakcija na ono što se tih dana govorilo, ostalo je uglavnom nepoznato. Poznato je jedino da su neki od sudionika tribine shvatili poruku i smatrali kako od daljnjih rasprava treba svakako odustati. Ostali, većinom ex-Jugići, ostali su potpuno hladnokrvni, znajući kako je njihova povijest prepuna takvih „incidenata" i sluteći kako je to uistinu pravi cirkus u usporedbi s onim što će se na ovim prostorima odvijati tijekom sljedećih nekoliko godina.

četrdeset godina širi nekrozu i nekrofiliju, hvaleći loše kazališne predstave kojima orgija scenografija, filmove s glumcima odabranim po istokrvnosti s lešom, knjige nepisaca, izložbe i koncerte političkih hobista. Ako je i bilo nekoliko pojedinaca koji su rekli u naravnima „ljudi, to je sranje", brzo su zamukli. Zamijenili su ih tobože objektivni, tobože znanstveno fundirani teoretičari, koji su agenti svjetskog scijentizma - nove vrste kulturnog totalitarizma, čiji su koncl-ogori doduše satkani od paučine - ali i mi smo već slabiji od muha."

S tim završetkom inače povećeg teksta, ovako istrgnutim iz konteksta, mogli bismo se gotovo u cijelosti mirne duše složiti, kad taj tekst ne bi imao i početak: „U mnogim družtvancima ovih dana čuo sam jedno te isto mišljenje o zagrebačkom Eurokazu: besmisleni, sumanuti vrtlog šarenila i blefa, koji bi se teško podnio i besplatan, a kamoli ako je toliko skupo plaćen.



Rosas: Bartok/Pokret

A 1990. g., komentirajući jedan od prošlih Eurokaza, **Dubravka Knežević** je u „Stavu" napisala: „... Gordana Vnuk stavila (je) sebi u zadatak da nam pokaže kako je dugo hvaljena i neizbežna američka avangarda poodavno mrtva i dovela je njene izrazite predstavnike i ortodoksne nastavljače, mahom sa Zapadne Obale. Od plesača **Nensi Karp** do performansa **Džoa Guda** - prethodnim Eurokazom pobuđeni evropocentrizam samo je pothranjivao svoju sujetu. Oficijelna kritika je likovala i nadala se, valjda, kako će se opet ispostaviti da je bila u pravu kad je prethodne godine negirala sve što se pojavilo nazivajući pojedine predstave čak nehumanim otuđenjem ljudskog duha". Mišljenje Dubravke Knežević o „oficijelnoj kritici", spojeno sa sljedećim odlomcima, zorno pokazuje kako su kritičari, u pogledu Eurokaza u pravilu stajali između pobornika i protivnika. Pravi mali nesvrstani.

Dalibor Cvitan je u „Vjesniku" od 8. travnja 1990. napisao: „Jednom riječju, da ima pojedinaca, da ima želja za vlastitim suverenitetom, ne bi bilo ovakve bijedne književne, kazališne, likovne, glazbene i filmske kritike po masovnim medijima, koja po principu „živjela smrt", već

U isto vrijeme naši prvi kazališni kritičari po masovnim medijima jednoglasno su pjevali ditirambe novim tendencijama i eksperimentalnim traženjima u tom kazališnom festivalu. Unaprijed se ograđujem od bijesnih napada branilaca Eurokaza, jer na njemu uopće nisam bio, samo prenosim dio nejavnog, neformalnog mišljenja, koji je u oštroj suprotnosti s javno iznešenim stavovima. Vidite, možda se varam, možda su u pravu branitelji Eurokaza, ali zašto onda taj raskorak, to radikalno neslaganje ulice i novina?"

D.C. se „unaprijed ograđuje", D.C. nije bio ni na jednoj predstavi Eurokaza. A ipak, D.C. traži od nas da mu na riječ vjerujemo kako su na njima bili oni koji tvrde da se radi o skupo plaćenom blefu. Zašto bismo? Nezahvalna bi i uzaludna zadaća bila polemizirati s tekstom „Izumiranje negacije, kad on ne bi u punom sjaju i golotinji iznosio stav koji se kroz našu kazališnu, poglavito novinsku, kritiku - prikriven stranim riječima i lažnim slojem pristojnosti i intelektualne distance - provlačio desetljećima, bez vidljive namjere da se uskoro promijeni - stav, naime, koji dokazuje da u Hrvatskoj negacija nikad ne izumire.

O publici i kritici od 1991. do 1995.

Piše **Ela Agotić**

Tradicionalna je kritika utvrdila „plebiscitarno pravu vrijednost Eurokaza", što i nije bilo teško, budući da su adekvatan odziv publike kao i uspostavljanje dobrih relacija na liniji selektori - gledateljstvo krucijalni elementi o kojima ovisi postojanje svakog festivala, te tako i desetgodišnja brojna publika Eurokaza već sama po sebi dovoljno uvjerljivo svjedoči o potrebi i nužnom prihvaćanju takve institucije

Moderna kritika, generacijski bliža samoj publici, ima istančaniji sluh pri osluškivanju njezinih ne samo reakcija, nego i potreba u domeni kazališta

Može se reći da je, unatoč činjenici da hrvatski kazališni kritičari dosta rijetko pišu o publici (bilo da je riječ o bilježenju reakcija publike na pojedinu predstavu bilo o opisu njezina globalnog stanja), te unatoč nedostatku podataka dobivenih znanstveno provedenim anketama i drugim sociologijski utemeljenim metodama istraživanja javnog mnijenja, kazališna kritika u procjeni profila i publike koja posjećuje Eurokaz u načelu jedinstvena. Tako se svi kritičari slažu da je eurokaška publika „iznenađena... zapanjena... zadivljena... i željna informacija", te da se općenito traži karta više. **Denis Derk** izvješćio nas je da je „...ogroman interes dočekao Rap operu 101" („Večernji list", 23.06. 1991.), **Vladimir Stojsavljević** zabilježio da su „...rasprodane sve 24 predstave festivala..." („Globus", 02.07. 1993.), a **Dalibor Foretić** primijetio da su „...dosad prikazane južnoameričke predstave izazvale golemo zanimanje najšireg gledateljstva." („Novi list", 30.06. 1993.). **Romana Vlahutin** opipava bilo publike, te zajedno s njom uzvikuje: „Dajem federaciju za informaciju!" („Nedjeljna Dalmacija",12.05. 1991.) ...

U želji da proniknu sastav publike, te njezine duhovne karakteristike i sociološke determinante, kritičari bilježe da je Eurokaz privukao „...znalce upućene u literaturu, video-art i suvremeni ples..." (**Ivica Buljan**, „Slobodna Dalmacija", 21.06. 1991.), ali i mladu, znatiželjnu „publiku koja kazalište prepoznaje kao mjesto koje i te kako može konkurirati filmu, videu, televiziji. Kao mjesto gdje se strip i rock ne odbacuju, već mogu biti i osnova vrhunskome spektaklu." (Ivica Buljan, „Nedjeljna Dalmacija", 30.06. 1993.). Eurokaz je dakle „...svečanost studentima, mlađim intelektualcima, kultiviranoj i upućenoj publici kakvu prepoznajete na rock-koncertima i izložbama..." (Ivica Buljan, „Slobodna Dalmacija", 27.06. 1995.) Međutim, razmimoilaženja u redovima kritike, nakon jednostavnog bilježenja najneposrednijih reakcija publike i navođenja njezinoga sastava, nastaju u trenutku kada se pokaže potreba za definiranjem dalekosežnih odjeka Eurokaza u strukturi te iste publike, odnosno pri zauzimanju stava o *značaju i značenju* Eurokaza u našoj sredini.

- tradicionalna kritika, koja Eurokaz označava kao „afirmaciju supkulture generacije njegove direktorice Gordane Vnuk" (**Želimir Ciglar**, „Večernji list", 18.06. 1995.), a u ekstremnim slučajevima kao „privatnu sinekuru gđe Vnuk" bez koje „svijet ne bi propao" (**Igor Mrduljaš**, „Slobodna Dalmacija", 04.07. 1993.), unatoč svom načelnom neprihvaćanju novokazališnih poetika Eurokazovih predstava, upravo u činjenici o postojanju snažnog interesa „neke nove" publike nalazi opravdanje za postojanje Eurokaza, kao i njegove recepcijske dosege. Svjedoče o tome sljedeći primjeri:

„Ipak, upravo odziv gledatelja i recepcija publike potvrdila je plebiscitarno pravu vrijednost Eurokaza. Zagreb je željan drugačijeg kazališta više nego ikada prije. (...) Na Eurokaz dolaze stalno novi klinci željni novosti, drugosti, svježine." (Dalibor Foretić, „Novi list", 06.07. 1993.) „Eurokaz je imao i boljih i gorih godina, ali od svih će ga napada uvijek moći braniti činjenica da ima svoju publiku, svoju mladu publiku koja ni na kojem drugom mjestu u gradu ne može pronaći tako brojnu, raznoliku i kvalitetnu ponudu onog tipa kazališta koje jest ili barem želi biti u najbližem dosluhu s onim što se pomodno naziva modernim senzibilitetom." (**Iva Gruić**, „Školske novine", 07.09. 1993.)

- moderna (nova) kritika Eurokaz shvaća kao „festival novog kazališta koji manifestativno pokazuje kulturnoj javnosti težnje avangardne Europe, ali i težnje generacije koja se željela odmaknuti od akcijaške generacije šezdesetosmaša" (Vladimir Stojsavljević, „Vijenac", 18.04. 1996.), kao festival koji je „zatjecao zagrebačku publiku predstavama koje su iskušavale novo uključujući svaki put iznova rizik u svoje eksperimente" (riječi dr. **Vjerana Zuppe** s razgovora o „Post-mainstreamu II", prema navodu **Dubravke Vrgoč**, „Vjesnik", 17.06.1995.), kao festival koji je svake godine „drsko drugačiji od hrvatske godišnje produkcije" (Ivica Buljan, „Nedjeljna Dalmacija", 30.06.1993.). Oni ističu činjenicu da je Eurokaz „jedina domaća institucija koja se spominje u dokumentima Evropskog vijeća" (Ivica Buljan, „Slobodna Dalmacija", 21.06.1991.) i smatraju da je njegov „trud oko uvoza neke kazališne informacije društveno koristan posao", te, konačno, da je Eurokaz „priredba nakon koje ništa više nije kao što je nekad bilo, jer je stvorena nova publika, dobivena povratna informacija." (**Romana Vlahutin**, „Nedjeljna Dalmacija", 15.07.1992.)

Vidljivo je, dakle, iz ovog prikaza, sljedeće: tradicionalna je kritika utvrdila „plebiscitarno pravu vrijednost Eurokaza" (već navedeni citat D. Foretića), što i nije bilo teško, budući da su adekvatan odziv publike kao i uspostavljanje dobrih relacija na liniji selektori - gledateljstvo krucijalni elementi o kojima ovisi postojanje svakog festivala, te tako i desetgodišnja brojna publika Eurokaza već sama po sebi dovoljno uvjerljivo svjedoči o potrebi i nužnom prihvaćanju takve institucije. Tradicionalna


E. Hrvatin: Ćelija

kritika nije ulazila u podrobniju analizu eurokaške publike, nego se zadržala, da tako kažemo, na njezinu „prebrojavanju" i ustanovljavanju površinskih oznaka njezina identiteta („novi klinci", „mlada publika"), te je tako i u tom segmentu (o ostalima će biti govora kasnije) svoje djelatnosti ostala vjerna svojim starim navikama koje u lancu „autor-djelo-gledatelj" u potpunosti svoju pažnju usmjeravaju elementu „djelo", te u nekim slučajevima i elementu „autor", a gotovo u pravilu zanemaruju element „gledatelj".
Moderna kritika, generacijski bliža samoj publici, ima istančaniji sluh pri osluškivanju njezinih ne samo reakcija, nego i potreba u domeni kazališta. Primjer sljedeće kritike pokazuje jednu od najdaljih točaka do kojih je dospjela analiza Eurokazovog gledateljskog aparata: „Eurokaz je čak imao i didaktičku zadaću, pokazujući mlađoj publici da kazalište nisu samo krinoline i zavraćanje očiju k nebu." (Ivica Buljan, Slobodna Dalmacija, 21.06.1991). Također, moderna je kritika u slučaju Eurokaza u značajnoj mjeri okrenuta promatranju svoga predmeta u širem kulturno-društvenom kontekstu, te tako, postavljajući Eurokaz u dijametralno suprotan odnos prema institucionalnoj hrvatskoj kazališnoj produkciji, koju oštro kritizira, vrlo često ističe njegovu konstruktivnu „drukčijost" (termin Ivice Buljana, Danas, 02.07.1993.), s obzirom na vlastito kulturno okruženje - navodim primjer kritike Ivice Buljana: „Ovogodišnji je Eurokaz opet drsko drugačiji od hrvatske godišnje produkcije. Dok se ona bavi površnom zabavom ne otkrivajući već dugo nove teme, dok se trećerazredni autori legitimiraju pozivom na hrvatstvo - Eurokazove predstave duboko zasijecaju traume." („Nedjeljna Dalmacija", 30.06.1993), te : „Jezik koji je stalna prepreka u konvencionalnom teatru, u Eurokazovim predstavama zamijenjen je neverbalnim iskustvom, tehnologijom, glazbom, slikom i pokretom." („Slobodna Dalmacija", 21.06.1991.). Koncizno izrečena definicija okosnice Eurokazove drukčijosti također ističe odnos prema kulturnom kontekstu u koji se ovaj festival upisuje: „Ono što je najuočljivije u predstavi (riječ je o predstavi *Tri sestre* **Branka Brezovca**, „čovjeka upornog u onome što se zove drukčije promišljanje kazališta", „redatelja koji konstantno pokušava naći svoje mjesto u okoštalim hrvatskim kazalištima", op. E.A., navodi iz istog teksta **G.S. Pristaša**) je to da se konačno učvrstio i pročistio dramaturški koncept Gordane Vnuk koji počiva na izmještanjima narativnih sklopova, brehtijanskim supostavljanjima značenja i razgradnji dramskog predloška." (Goran Sergej Pristaš, Radio 101, 29.06.1992.) Ističući tako elemente osobitosti Eurokazove dramaturške koncepcije, koja je u kazalište dovela neke „nove klince", novi su kazališni kritičari učinili korak više od svojih tradicionalnih kolega, te su, kroz ovakve i slične kontrastivne prikaze zasnovane na bilježenju razlika, pokazali i *razloge* koji su na Eurokazove predstave privukli baš takvu publiku.
U tom se smislu može reći da su kritike novih modernih kritičara u načelu položile ispit ne samo iz teorije recepcije, nego i iz osnovnih kodova suvremene kazališne novinske kritike.

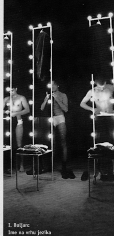
Kazališna kritika je s ulaskom Eurokaza u naše živote odjednom dobila drukčiju ulogu od one koju je obavljala prije toga. Jer, s Eurokazom se, nakon desetogodišnje pauze (1977. g. održani su zadnji Dani mladog teatra) - vrijeme u kojemu su po garažama i napuštenim skladištima stasale cijele generacije „alternativaca" bez prilike za ozbiljniji tretman u medijima i odgovornim strukturama, pa tako i kod publike (koju se, priznajmo to, prije svega odgaja, a tek onda joj se „mora podilaziti") - ponovno afirmirala kvaliteta kazališta kao umjetnosti koja, sintetizirajući u sebi osnovne elemente medijske stvarnosti kojoj i samo djelomice pripada - film, video, televiziju, strip, rock'n'roll -, te iste beskompromisno dovodeći u pitanje, nesmiljeno traga za vlastitom osobnosti.
Eurokazove su se predstave bavile visokom tehnologijom, likovnošću, spektakularnom

geometrijom, novom dramaturgijom, tabu temama seksualnih izopačenosti i nasilja, a sve to lišeno nacionalnih opterećenosti i ideologija i okrenuto onom ljudskom, univerzalnom, nadvremenskom. Osjetivši suvremenost tih predstava i svoje mjesto u njihovim svjetovima, mlada je, po prirodi otvorena i prijemljiva publika redovito hrlila u kazalište već od samog početka Eurokaza. I svidjelo joj se ono što bi tamo vidjela.

Uloga kritike u formiranju novoga senzibiliteta mladih generacija što vole kazalište postala je primjetna tek u kasnijim godinama festivala. U početku su predstave koje, kao i uvijek kad je riječ o umjetnosti najbolje govore same za sebe, bile dovoljne; dojmovi su bili toliko snažni da „oduševljena publika" nije ni pomišljala zahtijevati kritička objašnjenja. Srećom, jer „zbunjena kritika" u tom prvom naletu kazališta novog doba za iole usustavljen teorijski pristup nije bila ni sposobna. Barem većina. No s vremenom, kako je Eurokaz „ta najdugovječnija od svih manifestacija koje je svojedobno osnovala Univerzijada" (**Boris B. Hrovat**, „Internacionalni tjednik", 13.07.1992), unatoč svemu i mnogima trajao i trajao, stvari su se i u kritici polako počele mijenjati.

U razdoblju od 1991. do 1995. godine sasvim se iskristalizirala već na početku naslućena polarizacija kritičarskoga milja na dvije različite grupe, da ne kažem klana, koje povezuje i razdvaja silna napetost - napetost između građanske, institucionalne kulture i kulture mladih generacija (od 60-ih na ovamo), koja je s Eurokazom dovedena do usijanja, vjerno se reflektira i u kritičarskom miljeu, u kojemu obje grupe dosljedno zastupaju svaka svoje krajnje stajalište.

U načelu generacijski mlađa, grupa modernih kritičara profesionalno stoji uz Eurokaz kao „više nego potreban događaj u kontekstu tramvajske nam metropole" (**Romana Vlahutin**, „Nedjeljna Dalmacija", 12.05.1991.), Eurokaz kao „borbu za Zagreb u kojemu će se predstave igrati u pola noći, borbu za kazališni eksces, za mišljenje i gledanje, borbu za drukčijost" (**Ivica Buljan**, „Danas", 02.07.1993.), kao nadu „da nas neće proždrijeti vlastita glupost, zatvaranje i bijeg od razvijena svijeta" (Ivica Buljan, „Nedjeljna Dalmacija", 30.06.1993.), kao događaj „što nam pomaže da se ne osjećamo kao da klečimo na kukuruzu u nekom mračnom, izoliranom svemirskom kutku" (**Dražen Ilinčić**, „Večernji list", 24.06.1994.)... Intimno, za njih je Eurokaz i način mišljenja kazališta, svojevrsna suvremena kazališna poetika čije se odrednice ucrtavaju u kartu povijesti kazališta ne samo preko negativnog odnosa spram tradicije, na tragu kojega se često pozivaju na poznatu **Artaudovu** rečenicu - „...ali, tko je uopće rekao da je kazalište stvoreno kako bi se objasnio karakter, razriješili sukobi općeljudske, aktualne i psihološke prirode?... To je kazalište za idiote, luđake, homoseksualce, gramatičare, trgovce, antipjesnike i pozitiviste, to jest, Zapadnjake", nego i prije svega preko afirmiranja kazališta kao modernoga medija primjerenog izražavanju suvremenog suviška energije ili još uvijek prisutnoga nedostatka smisla. Njihova profesionalna deviza je moto **Jana Fabrea** „Sve shvaćam ozbiljno, a ne tragično". Njihova intimna deviza, koju dijele sa samim stvarateljima novoga kazališta, citat **H.J. Syberberga**: „Taj teatar radi se da se pronađe dubina koja boli, dok se ne probudimo iz svakodnevnih laži nadolazeće demokracije, dugo traje dok se ne nađemo s onu stranu moći, gdje postaje tiho u buci i smradu boja i gdje počinje rad nesvjesnog, gdje izranjamo iz svakodnevice laži."


I. Buljan:
Ime na vrhu jezika

Sa svoje strane, tradicionalna kritika u susretu s novim kazalištem kakvo nudi Eurokaz reagira prilično nespretno, pokušavajući u analizi predstave primijeniti svoj stari, klasični instrumentarij i kritičarske metode koje, iako (ili baš zato što) djelotvorne u slučaju predstava tradicionalne dramaturgije, u susretu sa suvremenom dramaturgijom postaju potpuno neadekvatne, gotovo anakronizmi. To nesnalaženje u novom osjećajnom, idejnom i teorijskom diskurzu eurokaškog mainstreama i post-mainstreama često rezultira deplasiranim verbalnim nadmudrivanjima s autorima predstava (kritika predstave „Gilgamesh" grupe Raffaello Sanzio, „Večernji list", 27.06.1991, napisala **Sanja Nikčević**: „No kako je osnovna razlika teatra i rituala upravo u stupnju iluzije, da ova talijanska grupa poznata po skandaliziranju okoline uspije u pokušaju stvaranja neke nove realnosti, doga bi morala uspjeti u svojim namjerama. Ona muška."), s kolegama mladim kritičarima i sa selektorima Eurokaza - „Tudi letos je glamour, aspekt izbranosti, temeljil na tistih predstavah, ki jih je lažje teoretično zagovarjati kot pa gledati. (...) Ti so z Marinom Carićem uprizorili „Ribanje in ribarsko prigovarjanje" Petra Hektorovića, izvrstno predstavo, (...), ki pa se je zdela neprimerna v sicersnjem programu festivala. Evrokaz namreč neguje v glavnem neverbalno oziroma antiverbalno gledališče, „Ribanje" pa je bilo sestavljeno iz samih besed. Ker gre v izvirniku za čakovščino, so jo selektorji mogoče doživeli kot nerazumljivi slap litanij..." (Sanja Nikčević, Razgledi po svetu, 17.06.1992.), ili: „No, drago mi je da sam tu predstavu („Masoch" Rafaella Sanzia, op. E.A.) vidjela zbog jednog izuzetnog detalja - neobičnog svjetlucanja očiju izvrsnoga glavnog glumca, onog trpećeg. Kako se on zove ne mogu napisati jer akreditirani novinari se teško probijaju do osnovnih informacija o nekim predstavama na ovom festivalu. Istina, možda bih to doznala da sam išla na razgovor o predstavi koji je održan u ponoć, ali, zaboga, pa nisam ja mazohist." (Sanja Nikčević, „Večernji list", 28.06.1993.) -, a ponekad rezultira čak i profesionalnom neetičnosti: „Na nju (**Živadinovljevu** predstavu, op. E.A.) se putovalo u Ljubljanu. Navodno se nije mogao naći odgovarajući prostor u Zagrebu. Budući da su nas dosad na Eurokazovim predstavama trpali u stočne vagone, zbijali u male kutije, vodili po poluraznušenom Badelu, ja se nisam usudila otići. Tko zna što je ovaj put bilo na redu." (Sanja Nikčević, „Večernji list", 29.06.1992.).

Pomalo i sami svjesni svoje nemoći, kritičari ove orijentacije stoga najčešće pribjegavaju izrazito subjektivističkom principu bilježenja osobnih emocija, trenutnih fizičkih reakcija, te promjena vlastitog senzibiliteta doživljenih za vrijeme gledanja predstave. Navodim dva primjera: „Piscu ovih redaka ne preostaje ipak ništa drugo nego da pošteno iskaže svoj temeljni dojam: ja sam bio ovdje, oni su bili tamo, ali između nas nije bilo nikakve komunikacije, niti vibracije." (**Dalibor Foretić**, „Glas Istre", 30.06.1992.), „Predstava je inspirirana Borgesovom prozom (zvala se „Borges and I"), a mene je inspirirala jedino da odem doma i na miru pročitam Borgesa. Bez rasplesanih Austrijanaca." (Sanja Nikčević, „Večernji list", 03.07.1992.).

Zahvaljujući neizbježnome nepodudaranju senzibiliteta ovih kritičara i senzibiliteta mladih umjetnika novoga kazališta, prirodna diskrepancija njihovih idejnih sklopova na ovoj razini kritičke prosudbe utemeljenoj na tako nesolidnim temeljima nužno prerasta u sukob dvaju pogleda na svijet. No, da ne bude sve tako crno, ova grupa kritičara zna u svojim najboljim izdanjima proizvesti i nešto vjerodostojniju kritiku, utemeljenu na, iako gotovo u pravilu negativno intoniranom, ipak dosta vjernom *opisu* događanja na sceni, glumčevih radnji, glazbe i cjelokupnog ugođaja predstave, te kao takva ona ipak donosi širokome gledateljstvu korisnu informaciju i time legitimira svoje postojanje. Tako na primjer, ova kritika Dalibora Foretića napisana o predstavi „Hamlett Packard" Gledališča Glej u „Glasu Istre"

od 30.06.1992: „Dečki uprazno ispucavaju svoju agresivnost. Cure se šetkaju naprijed i natrag kao manekenke na pisti modne revije. Između njih se uspostavljaju neki odnosi ekstravertne izražajnosti u kojoj očito nema nikakvih unutrašnjih emocija. Njihovo gibanje u ritmu glazbe ima tek jedan uvjetno rečeno emotivni udar. (...) Ništa u njihovom gibanju ne naslućuje karakterizaciju lika." Ili ova, **Igora Mrduljaša** upućena generalnom stanju aktualne kazališne situacije: „Stoljećima svetinja, scenski govor prometnuo se u mrmljanje, gutanje samoglasnika, kriva naglašavanja, nelogične prekide i sl. (...) Sada su u glumištu najvažnije živopisne i dojmljive slike, a uz to dobra tjelesna kondicija glumčeva da bi mogao glumiti tri sata na koljenima (Erdman u onodobnom Jazavcu) ili visjeti naglavačke obješen za uže (Eurokaz)." („Hrvatsko slovo", 02.06.1995.)
Upravo je iznenađujuća preciznost kojom autori gornja dva primjera, unatoč zaoštrenoj osporavalačkoj intonaciji, gotovo nenamjerno pogađaju pravo stanje stvari o kojima govore.
Različitost kritičarskih pristupa fenomenu Eurokazove predstave (i, šire, svjetskome fenomenu novoga kazališta) i analogno, različitost kritičarskih koncepata, uspostavlja se, dakle, po kriteriju orijentiranosti kritičara na, s jedne strane, teorijsko-analitički pristup zasnovan na objektivnim postavkama suvremenih kazališnih teorija, odnosno, s druge strane, na deskriptivno-populističkom pristupu namijenjenom široj, slabije informiranoj publici.
Međutim, iako se na prvi pogled čini da je ekstremno radikalističko osporavanje svega što je postojalo prije njih temeljna manifestna odrednica Eurokazovog pogleda na svijet i kazalište utjelovljenog u nekima od najupućenijih mladih kritičarskih imena, neobično je važno shvatiti da je taj realni, ali po svom značenju predimenzionirani sukob ustvari nametnut.
Jer, jednako kao što „ni avangardni teatar današnjice nije više (kao u svojim, recimo, počecima pedesetih i šezdesetih godina) usmjeren *protiv* (istaknula E.A.) vladajuće poetike, nego bi bolje bilo njegovu (neizbježnu) egzistenciju definirati paralelnom i komplementarnom" (**Boris B. Hrvat**, „Internacionalni tjednik",13.07.1992.), isto tako ni današnja kritika pobornica avangardnog teatra ne postavlja svoje teorije isključivo na staklene noge vječite negacije kod nas vladajućeg institucionalnog kazališta i pripadajuće mu kritike, već se najvećim svojim dijelom orijentira prema otkrivanju novih putova i pronalaženju novih izražajnih mogućnosti kako bi u teoriji definirala ono što je novo kazalište pokušalo ostvariti u praksi. Navodim u tom smislu slijedeće kritike: „U kazalištu očiglednost priče može se zamijeniti samo sugestivnošću pripovjedača i njegovom sposobnošću da kroz izraz transponira sadržaje svoje svijesti i njezinih podzemnih prostorija. Takav polupsihoterapeutski način zanima i Adasinskog (grupa Derevo, op. E.A.), po kojemu kreacija nije histerični egzibicionizam nesretnih ljudi, nego dokaz unutarnjeg mira i slobode." (Romana Vlahutin, „Nedjeljna Dalmacija", 12.05.1991.); „Upravo mehanička preciznost videa, s jedne strane kao tehnološkog pomagala, a s druge kao konkurenta koji nije samo ukras na pozornici već i ravnopravan partner, tjera glumce-izvođače na ponovno definiranje i traženje vlastitog statusa u novoj medijalnoj stvarnosti." (Ivica Buljan, „Slobodna Dalmacija", 29.06.1991.); „Inzistiranje na čovjeku, njegovom tijelu, njegovoj egzistenciji ponad svih ostalih određenja, njegovoj krhkosti ili grubosti, mekoći ili čvrstoći, negirajući pri tome individualnu priču, pojedinačnu sudbinu ili svrhu osnovni je element svih do sada prikazanih predstava ovogodišnjeg Eurokaza." (**Nives Madunić**, „Glas Slavonije", 30.06.1995.)
Vrlo je važno uočiti ovaj pozitivno orijentiran stav kao karakteristiku temeljnih polaznica novokazališne kritike.
Jer, omamljeni iritantnim antagonizmom između onih „za" i onih „protiv" novoga kazališta, koji od samog početka Eurokaza nagriza ne samo aktere ovog sukoba, nego i iznerviranu publiku kojoj je već dosta jalovih kritičarskih prepucavanja, sasvim bismo lako mogli zaključiti kako je, s jedne strane,"nijekanje novih tendencija jedina tradicija hrvatskoga glumišta" (Vladimir Stojsavljević, „Vjesnik", 10.4.1995.), odnosno kako su, s druge strane, sve nove tendencije Eurokaza tek „izmišljotine za tri dana, koje se brzo zaboravljaju" (**Georgij Paro** u intervjuu **Jasenu Boki** u „Nedjeljnoj Dalmaciji", 12.08.1994.).
Može li se novu hrvatsku kazališnu kritiku, onu koja je stasala i polako razvijala svoj stručni teorijski instrumentarij upravo s dolaskom eurokaških „alternativaca", „luđaka" i „amatera" u naš grad, s pravom opisati kao „novinske poletarce" kroz čije se „guštare praznoga mudrovanja o novom čitanju, postmodernizmu, dubinskim planovima itd. morate s naporom probijati" (Igor Mrduljaš, „Hrvatsko slovo", 02.06.1995.)?
I da li, sa svoje strane, ti isti mladi kazališni kritičari možda ipak ne uspijevaju razlučiti mrkvu od batine onda kada se radi svih nedaća umjetničkog života i stvaralaštva u bremenitim nam vremenima s opravdanom, ali krivo usmjerenom, žestinom okomljuju na svoje najbliže kolege, postovjećujući ih s krajačima zajedničke, i svima nam nadređene državne „kulturne politike", te time drugima uskraćuju pravo na, toliko puta zazivanu, drukčijost?
Istina je da je „kazalište u Srednjoj Evropi toliko opterećeno traženjem smisla, zaključka, kraja, velikih životnih i globalnih istina, nacionalnih trauma..." (Ivica Buljan, „Slobodna Dalmacija", 03.07.1991.) i da „pozornica zaista više ne može biti zrcalo svijeta, jer niti obraz više nije zrcalo duše..." (**Zdravko Duša**, autor teksta „Hamlett Rap" što je poslužio kao predložak predstavi „Hamlett Packard", prikazane na VI. Eurokazu), ali je isto tako neprijeporno da i sve drukčije kazališne koncepcije, pa tako i toliko osporavana tzv. „konzervativna", tradicionalna kazališna koncepcija „opterećena saznanjem i smislom", koncepcija utemeljena na poštovanju kodeksa Aristotelove poetike, moraju moći i imaju pravo supostojati.

summary

Martina Aničić
and Ela Agotić

Eurokaz and theatre criticism in Croatia

Even a very superficial view over the texts published about EUROKAZ in the period of 1987 - 1995, immediately shows two main facts. First is that the basic battle was fought between older generation of already established theatre critics and younger ones who used EUROKAZ as their starting point for entering the world of journalism and theatre criticism. Many of the latter are now established themselves, many of the first hardly write any more - a fact that shows how a decade can change a lot of things.
The second important fact is that any exploration of the said matter must inevitably take into consideration that there is a great difference between the criticism as a scientific discipline, and the journalistic criticism which is (unlike the first) much more apt to deal with the wavering and uncertain category of taste. Deducted from the first fact mentioned, the methodology also differs. Traditional criticism uses traditional methods which, adequate in dealing with the Aristotelian dramaturgy, suddenly become quite useless in meeting with the different theatre. The consequence, of course, is that the text written from that point of view is more the description of the performance and much less the serious and grounded analysis. The description is faithful to the original picture, but - as a rule - with the slightly (or not so slightly) negative intonation.
On the other hand, „new criticism" refuses to use the perpetual negation of everything but new as the basis for their investigations. The younger ones never limited themselves with it - they have rather chosen the finding of the new ways and new expressions of the theatre, in order to establish theoretically what was already established in practise. They made it, because they proved to be more susceptible to the tastes of audience who was watching the EUROKAZ with the eye-experience of multimedia. Also, the young critics knew and felt the theatrical movements within the global context, which enabled them to win the battle for objectivity and accuracy, and to fund the basis for further developments in theatre criticism.

statistika

1987
18 grupa
(hrvatske - 4, strane - 14)
32 izvedbe
popratni program:
12 razgovora

1988
13 grupa
(hrvatske - 1, strane - 12)
28 izvedbi
popratni program:
8 razgovora, 36 video projekcija, koncerti, izložba

1989
12 grupa
(hrvatske - 1, strane - 11)
31 izvedba:
popratni program:
10 razgovora, 2 radionice, 24 video projekcije

1990
15 grupa
(hrvatske - 4, strane - 11)
29 izvedbi
popratni program:
izložba

1991
16 grupa
(hrvatske - 5, strane - 11)
23 izvedbe
popratni program:
7 diskusija, 4 filmske projekcije, video projekcije, koncert

1992
14 grupa
(hrvatske - 5, strane - 9)
30 izvedbi

1993
11 grupa
(hrvatske - 3, strane - 8)
24 izvedbe
popratni program:
4 razgovora, izložba, video projekcije

1994
12 grupa
(hrvatske - 7, strane - 5)
30 izvedbi
popratni program:
2 razgovora, koncerti, Eurokaz u gostima

1995
14 grupa
(hrvatske - 6, strane - 8)
30 izvedbi
popratni program:
8 razgovora, izložba, filmske projekcije

UKUPNO GRUPA: 125

UKUPNO IZVEDBI: 257

UKUPNO RAZGOVORA: 51
(+ Off Eurokaz 1991 - 19 grupa: ukupno - 144 grupe, 277 izvedbi)

od **1987.**

Sve što ste vidjeli ili propustili

do **1995.**

EUROKAZ online **http://lois.kud-fp.si/euroka**

1987

KRYPTON
Firenca, Italija
Linija neba
La Linea del Cielo

HARALD WEISS Njemačka
Maskenbal, ili, oprosti mi moje snove
Maskenball, oder Vergib mir meine Träume

STUDIO HINDERIK
Amsterdam, Nizozemska
Na rubu pločnika
Stoeprand
režija: Hinderik de Groot

ROSAS
Bruxelles, Belgija
BartokPokret
BartokAantekeningen
koreografija: Anne Teresa de Keersmaeker

TEATRO DELLE BRICOLE
Parma, Italija
Genesis

TEATRO GIOCO VITA
Piacenza,Italija
Kutija za igračke
La Boîte a joujoux

TAM - TEATROMUSICA
Padova, Italija
Dječji vrtić
Children's corner

CENTRUM SWIATLA
Wroclaw, Poljska
Tragovi
Slady
Nedrama
Bezdramatu

COMPAGNIA TEATRALE DI G. B. CORSETTI
Rim, Italija
Kradljivac duša
Il ladro di anime

LA FURA DELS BAUS
Barcelona, Španjolska
Suz o Suz

KOZMOKINETIČNO GLEDALIŠČE „RDEČI PILOT"
Ljubljana, YU - Slovenija
Fiat

JASNA KNEZ
Ljubljana, YU - Slovenija
Interakcija za plesačicu i dva projektora

AGRFTV- Cankarjev dom
Ljubljana, YU - Slovenija
Splav smrti
tekst: Harald Müller
režija: Tomaž Pandur

NARODEN TEATAR
Bitola, YU - Makedonija
Magna karta
tekst: Mario Rosi
režija: Zlatko Sviben

BORIS BAKAL
Zagreb, YU - Hrvatska
Stolpnik

KUGLA
Zagreb, YU - Hrvatska
Zeinimuro
autor: Damir Bartol

NARODNO KAZALIŠTE „IVAN ZAJC"
Rijeka, YU - Hrvatska
Slovenska sauna
tekst: Rudi Šeligo
režija: Janez Pipan

Az spl'ju a srce moje bdit
režija: Branko Brezovec

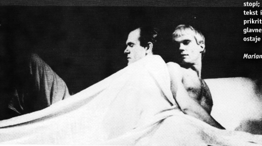
CEKADE
Zagreb, YU - Hrvatska
Shakespeare the Sadist
tekst: Wolfgang Bauer
režija: Branko Brezovec



Rdeči pilot "Fiat"

Glumci se više ne brinu za fizičku sličnost izvođača i uloge; kostimi su često reducirani na „nagovještaje", uglavnom se više ne upotrebljava maska; tradicionalna podjela više ne igra nikakvu ulogu. Muškarci igraju ženske uloge, mladi glumci stare likove i obrnuto; ulazak i izlazak na scenu kao znakovi početka ili kraja prizora više se ne poštiva; tekst jednog lika je ponekad iscjepkan i podijeljen na različite glumce, a ponekad se više uloga stopi; šaptač je nestao: tko zaboravi svoj tekst ili se zbuni, više to ne pokušava prikriti; više se ne pravi razlika između glavne i sporedne uloge; glumac često ostaje sve vrijeme na sceni, itd.

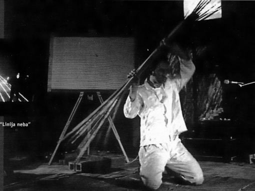
Marianne van Kerkhoven



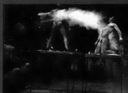
Studio Hinderik "Na rubu pločnika"



Krypton "Linija neba"



Kugla
"Zeinimuro"



La fura dels baus
"Suz/o/suz"



La fura dels baus
"Suz/o/suz"



Branko Brezovec
"Shakespeare the
Sadist"



Giorgio
Barberio
Corsetti

1988

ILOTOPIE
Port-St-Louis, Francuska
L'ile aux topies

JAN FABRE
Antwerpen, Belgija
Das Glas im Kopf wird vom Glas

SOON 3
San Francisco, SAD
Magi
režija: Allan Finneran

JOE GOODE PERFORMANCE GROUP
San Francisco, SAD
Uzašašće velike Linde u nebesa Montane
The Ascension of Big Linda Into the Skies of Montana

NIGHTLETTER THEATER
San Francisco, SAD
Umni teret
Mind Freights

RACHEL ROSENTHAL
Los Angeles, SAD
L.O.W. in Gaia

LIZ LERMAN/EXCHANGE
Washington, SAD
Rusija: Fusnote za povijest
Russia: Footnotes to a History

NANCY KARP + DANCERS
San Francisco, SAD
Prima materia/Prvo svjetlo/Dot Bunch/Noćna postaja
Prima Materia/First Light/Dot Bunch/Night Station

SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE
Ljubljana, YU - Slovenija
Atlantida
tekst: Emil Filipčič
režija: Vito Taufer

NARODEN TEATAR
Bitola, YU - Makedonija
Crna rupa Crna dupka
tekst: Goran Stefanovski
režija: Branko Brezovec

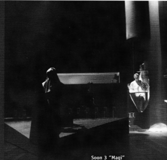
JUGOSLAVENSKO DRAMSKO POZORIŠTE
Beograd, YU - Srbija
Buđenje proljeća
tekst: Frank Wedekind
režija: Haris Pašović

ZAGREBAČKO KAZALIŠTE LUTAKA - OKC
Zagreb, YU - Hrvatska
Zašto smo u Vietnamu, Minnie?
režija: Branko Brezovec

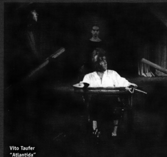
SURVIVAL RESEARCH LABORATORIES
San Francisco, SAD
video + film

THE KITCHEN
Centar za video, glazbu, ples, performance i film
New York, SAD
izbor iz video produkcije

PAULA COURT
New York, SAD
10 godina u Downtownu
10 Years Downtown



Soon 3 "Magi"



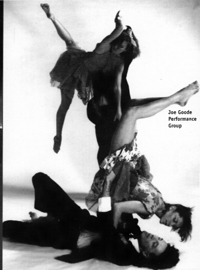
Vito Taufer "Atlantida"

Branko Brezovec "Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?"



Ilotopie





Joe Goode Performance Group

Raditi s glumicama i glumcima nije ni približno tako teško kao sa strojevima. Naše veće predstave su prije svega rezultat proba. Na taj način bi ostvaren dodir sa strojevima za većinu ljudi bio previše frustracijski. Već pri prvom pokušaju. (...)
Zanimljivije je pokazati nepoznato i čudno u neobičnim perspektivama. Ako hoćeš upozoravati, moraš najprije dokazati da imaš i druge namjere osim da neposredno progovoriš. Ljude ipak moraš potaknuti. Zato toliko našeg rada namjenjujemo tome kako privući njihovu pažnju.

Mark Pauline
Survival Research Laboratory



Survival Research Laboratory



Nightletter Theatre "Umni teret"

Mladi ne odlaze u naša kazališta zato što tamo ne osjećaju iskrenost, nisu im zanimljivi problemi koji se rješavaju u dramama stranih zapadnih autora. Oni odlaze na druga mjesta. Oni dolaze gledati teatar Derevo. To je za nas velika sreća i velika čast. Oni su vrlo jednostavni i pošteni ljudi, njima je četrnaest-petnaest godina. Nas je samo osam. Tu su ljudi kkoji vladaju akrobatikom, klaunerijom, mogu raditi na ulici, snažni su, puni energije. Mi ne želimo raditi kazalište od sto ljudi.

član grupe Derevo



Derevo

1989

POPMEHANIKA
Lenjingrad, SSSR

DEREVO
Lenjingrad, SSSR

TEATAR SATIRIKON
Moskva, SSSR
Sluškinje
tekst: Jean Genet
režija:Roman Viktjuk

DRAMATIČEN TEATR „SOFIA" - MLADEŽKA SCENA
Sofija, Bugarska
Woyzeck - Woyzeckova rana - Opis jedne slike
režija: Ivan Stanev

JOHN JESURUN
New York, SAD
Shatterhandski masakr /Konj bez jahača
Shatterhand Massacree /Riderless Horse
Duboki san
Deep Sleep

ETANT DONNES
Grenoble, Francuska
Uspon u nebo
La montée au ciel

ROYAL DE LUXE
Toulouse, Francuska
Miris amnezijuma /Snimanje fotoromana
Parfum d'amnesium /Roman-photo tournage
Polufinale Waterclasha
La demi-finale du Waterclash

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO
Cesena, Italija
Sveta Sofia
Santa Sofia
Svjestan sam mržnje koju gajiš prema meni
Sono consapevole dell'odio che tu nutri per me

NEEDCOMPANY
Brussel, Belgija
Ça va
režija: Jan Lauwers

SMG - KOZMOKINETIČNO GLEDALIŠČE „RDEČI PILOT"
Ljubljana, YU - Slovenija
Dramski opservatorij „Zenit"

SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE
Ljubljana, YU - Slovenija
Šeherezada
tekst: Ivo Svetina
režija: Tomaž Pandur

OKC - KAZALIŠTE MLADIH
Zagreb, YU - Hrvatska
Traviata
režija: Branko Brezovec

OFF EUROKAZ 1989. - 29. SUSRET KAZALIŠNIH AMATERA HRVATSKE

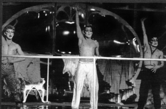
izložba **MIHAIL BELOV:**
Papirnata arhitektura

video program
PRODUKCIJA MICKERY
Amsterdam, Nizozemska


Ivan Stanev "Woyzeck"

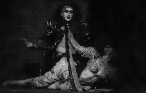

Needcompany "ça va"

Teatar Satirikon "Sluškinje"

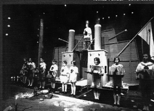


Da li zahvaljujući metodi koju koristi Stanev „Woyzecka" doista bolje razumijemo? U nekim dijelovima postupak destrukcije je toliko radikalan da se o rekonstrukciji „u pojmu" (u kojem će kod gledaoca biti spoznati svi asocijativni lukovi) može samo uvjetno govoriti. Izgleda da kod Staneva igra sve što mu dođe pod ruku, može se upotrijebiti bilo koji materijal na bilo kojem mjestu. Više nam se ne čini da je na djelu neki hermetični sistem koji će na kraju ipak okupiti sve elemente, mada nije nužno da ga mi kao gledaoci spoznamo. Na djelu je proizvoljnost čija sloboda fascinira.

Gordana Vnuk



Tomaž Pandur "Šeherezada"



Branko Brezovec "Traviata"

Eurokaz 1989. nije predstavio „kazalište" već „kazališta osamdesetih", kazališta osamdesetih koja su ujedno i kazalište šezdesetih, sedamdesetih, devedesetih godina. Eurokaz 1989. pokazao je usporedo čistoću esteticizma i formalizam ispražnjene ljepote koja se hrani hladnoćom, retoriku melodrame, retoriku komedije i retoriku kabarea kojima ne izmiče sadržaj. Pokazao je, bez avangardističkog animoziteta prema „riječi i tradicionalnim kazališnim izrazima" da ironija ne mora biti samo način distanciranja već da može biti i put približavanja. Sve u svemu, podsjećao je na suvremenog prosječnog građanina koji uz instant kinesku hranu pije coca-colu, gleda westerne i miriše na francuske parfeme, ima kompjuter i pasionirano sluša opere. Neukus? Ne. Postmoderna? Možda. Nečistoća koja veseli: pametni eklekticizam na profesionalnom nivou. A „drvo" je još uvijek ostalo simbolom života.

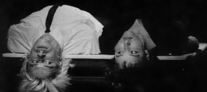
Andrea Zlatar

Moram naglasiti da je utjecaj sredine u kojoj se nešto stvara od presudne važnosti. Ja na primjer smatram da moja generacija, u ovom vremenu i u Americi, živi u bazenu mas-medija, pa je upravo zato, za tu generaciju neminovno da su glazba, film, televizija kao primjer mas-medija, utjecali i utječu na način stvaranja svih nas, pa tako i na moj. Drugo je pitanje što prisutnost mas-medija u našem životu stvara sveopću konfuziju. Konfuzija svega - to je rezultat naše mas-medijalnosti. Ja u svojim predstavama govorim o konfuziji modernog života, ali isto tako želim naglasiti da pri tom ne namjeravam riješiti problem prisutnosti te konfuzije. Mislim da je za moju generaciju kao i za mlađe generacije, mas-medij postao nešto organsko, pa iako neki stvaraoci mogu misliti da stvaraju nešto posve čisto, kazališno, oni se svejedno ne mogu udaljiti od nazočnosti masmedija u njihovim životima i djelima. Meni samome, međutim, u mojim predstavama vrlo je važna riječ i mene na neki način smeta što je riječ kao verbalni faktor sve manje prisutna i ja je pokušavam sve više uključiti u djela koja radim.

John Jesurun



Royal de luxe "Snimanje foto romana"



John Jesurun "Shatterhandski masakr / Konj bez jahača"

1990

LA FURA DELS BAUS
Barcelona, Španjolska
Tier Mon

ROSAS
Bruxelles, Belgija
Stella
koreografija: Anne Teresa de Keersmaeker

STATION HOUSE OPERA
London, Velika Britanija
U trenu - raj
A Split Second of Paradise

HEBBEL THEATER
Berlin, Njemačka -
EUROKAZ - LOZENETZ ASSOC
Sofija, Bugarska
Zločin i kazalište
Schuld und Bühne
režija i tekst: Ivan Stanev

OKC
Zagreb, YU - Hrvatska
Traviata
režija: Branko Brezovec

SMG - KOZMOKINETIČNO GLEDALIŠČE „RDEČI PILOT"
Ljubljana, YU - Slovenija
Dramski observatorij „Zenit" - prvo lansiranje

NARODNO POZORIŠTE SUBOTICA
YU - Srbija -
KG „RDEČI PILOT":
Dramski observatorij „Zenit" - drugo lansiranje

SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE
Ljubljana, YU - Slovenija
Odisej & sin ili svijet i dom
Odisej & sin ali svet in dom
tekst: Veno Taufer
režija: Vito Taufer

DRAMA SLOVENSKOG NARODNOG GLEDALIŠČA
Maribor, YU - Slovenija
Faust
tekst: Johann Wolfgang Goethe
režija: Tomaž Pandur

GLEDALIŠČE „HELIOS" - CANKARJEV DOM
Ljubljana, YU - Slovenija
Brigade ljepote

JUGOSLAVENSKO DRAMSKO POZORIŠTE
Beograd, YU - Srbija
Dozivanje ptica
režija: Haris Pašović

ALBANSKA DRAMA TEATRA NARODNOSTI
Skopje, YU - Makedonija
Tajanstvena prela
Furka e mistershme
tekst: Nikola Šop
režija: Branko Brezovec

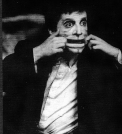
TJEDAN SUVREMENOG PLESA - EUROKAZ - SKUC:
„Showcase" mladih koreografa
J.Jurković, T.Zgonc, J.Petek-Krapljan, M.Farić, Lj.Zagorec

OFF EUROKAZ

SINIŠA MILETIĆ
Zagreb, YU - Hrvatska
Frankenstein uči tango

SIMUL 3
Zagreb, YU - Hrvatska
Glühlampe

Izložba kazališnog plakata
STUDIO IMITACIJA ŽIVOTA



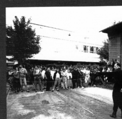
Ivan Stanev "Zločin i kaznalište"



Rosas "Stella"



Haris Pašović "Dozivanje ptica"



Rdeči pilot "Zenit"



Vito Taufer "Odisej & sin ili svijet i dom"

ODISEJ & SIN ILI SVIJET I DOM
ATENINA PJESMA

svjetlo otkriva
tama ništa ne sakriva

put se vije
pokazuje tko se krije

nit što se iz tame para
mrsi se usred svjetlosnog kolobara

sve ono čemu je postojati moguće
to niti je opovrgnuti niti potvrditi moguće

Station House Opera "U trenu - raj"

moguće je sudbini ruku dati
nije moguće niti opovrgnuti niti dokazati

nije moguće niti opovrgnuti niti dokazati
moguće je sudbini ruku dati

Branko Brezovec "Tajanstvena prela"

Ja sanjam svijet, dakle, svijet postoji onako kako ga sanjam. (Bachelard)



1991

ZeKaeM
Zagreb, Hrvatska
Odisej & sin ili svijet i dom
tekst: Veno Taufer
režija: Vito Taufer

BAK - TRUPPEN
Bergen, Norveška
Kad se mi mrtvi probudimo
When We Dead Awaken
tekst: Henrik Ibsen
bez naslova without title

THEATRE DU POINT AVEUGLE
Marseille, Francuska
Helter - Skelter
režija: François-Michel Pesenti

ATHANOR DANZA
Bogota, Kolumbija
Rebis
koreografija: Alvaro Restrepo

ARENA TEATRO
Murcia, Španjolska
Fenomenos Atmosfericos
režija: Esteve Graset

KLIM/PEJZAŽI
Moskva, SSSR
Tri očekivanja u „Pejzažima"
Harolda Pintera
režija: Vladimir Klimenko Klim

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO
Cesena, Italija
Gilgamesh

SABURO TESHIGAWARA / KARAS
Tokyo, Japan
Dah-dah-sko-dah-dah

HANS JRGEN SYBERBERG / EDITH CLEVER
München, Njemačka
San, što drugo?
Ein Traum, was sonst?

koncert **THE BLINDMAN KWARTET**
Bruxelles, Belgija

OFF EUROKAZ

UPLAŠENE ŽIRAFE
Zagreb, Hrvatska
Playture „Sharp Drive"

LINIJA MANJEG OTPORA & IVANA POPOVIĆ
Zagreb, Hrvatska
Ribizl bomba

MONTAŽSTROJ - EUROKAZ - RADIO 101
Zagreb, Hrvatska
Rap opera 101

KAZALIŠNA DRUŽINA „PINKLEC"
Čakovec, Hrvatska
Luis Bunuel, Hamlet

KAČINSKY TROUP
Beograd, Srbija
Magritte: Nerazjašnjeno ubojstvo

GLEDALIŠČE GLEJ/ BETONTANC TEATER
Ljubljana, Slovenija
Romeo i Julija

GLEDALIŠČE GLEJ - EROS ARS SISTEM
Ljubljana, Slovenija
kazališna instalacija „Eros"

video program:

H.J. SYBERBERG / EDITH CLEVER
TABORI THEATER
DIE MÜNCHENER KAMMERSPIELE
NJEMAČKE REDATELJICE
ACHIM FREYER
KLAUS MICHAEL GRUEBER
PETER ZADEK

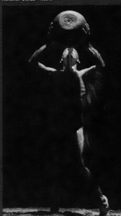
Théâtre du point aveugle "Helter Skelter"



Montažstroj "Rap opera 101"



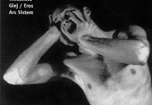
Athanor Danza "Rebis"



Rebis - hermafrodit Sunca i Mjeseca: cilj Alkemijskog Djela. Tijelo Rebisa (Alvaro Restrepo Hernandez) nalazi se u položaju embrija, položaju svinutosti vertikale ljudskog tijela, položaju „zgrča". Početak i završetak Alkemijskog Djela jest kuglični oblik. Tijelo Rebisa mimetizira ognjenu boju Athanora: tijelo je premazano crvenom bojom Ognja. Tijelo Rebisa označeno je crnom bojom teriomorfa: preobrazba u Alkemijskom Djelu vodi životinjski oblik u mistični oblik Hermafrodita („ženi sličan svetac").
Sjedinjenje (coniunctio) svjesnog i nesvjesnog (nagonsko).

Iz Suzana Marjanić: Rebis + Lorca

Gledališče Glej / Eros Ars Sistem





Klim / Pejzaži



Saburo Teshigawara "Dah-dah-sko-dah-dah"

Ja ne znam povijest. Zato me jako zanima kopanje po nečemu u ovoj prostoriji što nisam nikad iskusio. To možete zvati memorijom i možda je to stvarno memorija. Kad ne bi imali vrata u ovoj prostoriji morali bi ostati unutra. Ali ja želim stvoriti vrata. Želim gurnuti svoju ruku kroz zid i napraviti vrata. To je moj pristup plesu: stvoriti ono čega još nema. Jako me zanima gravitacija. Ljudska bića se ne mogu kretati vodoravno na podu bez pomoći ruku. To je veliki pritisak na plesače. Riba može plesati u vodi, oblaci lebdjeti na nebu...

Saburo Teshigawara

Još jednom radim predstavu da saznam što će u njoj biti. Sam sam svoj prvi gledatelj i nikako ne želim unaprijed znati da će sve to završiti u stvari, koja mi budi odgovornost i radoznalost, što će mi pokazati ljudi koje sam odabrao i kojima strašno vjerujem. Nemam metodu već samo svoju mladost od koje ne želim ozdraviti. I grozu, da radimo. Nastavak dolazi sam od sebe, makar po cijenu povreda i velikog fizičkog napora, od kojeg očekujemo da nas počne zabavljati.

Matjaž Pograjc u programu za predstavu „Romeo i Julija", Gleadlišče Glej/Betontanc Teater, Off Eurokaz 1991.



Betontanc "Romeo i Julija"

1992

THEATRE DU RADEAU
Le Mans, Francuska
Jarčev pjev
Le chant du bouc
režija: François Tanguy

KOZMOKINETIČNI KABINET NOORDUNG
Ljubljana, Slovenija
Dramski opservatorij „Kapital"

NARODNO KAZALIŠTE „IVAN ZAJC"
Rijeka, Hrvatska
Kraljevo
tekst: Miroslav Krleža
režija: Vito Taufer

GLEDALIŠČE GLEJ - CANKARJEV DOM
Ljubljana, Slovenija
Hamlett Packard
režija: Tomaž Štrucl

ZAGREBAČKO KAZALIŠTE MLADIH
Zagreb, Hrvatska
Tri sestre
tekst: Anton Pavlovič Čehov
režija: Branko Brezovec

KUGLA
Hrvatska - Austrija
Laborem Exercens
autor: Damir Bartol

INTEGRO GRUPO DE ARTE
Lima, Peru
Predosjećaji
Intuiciones
koreografija: Oscar Naters

GRUPO TEATRO LIBRE
Buenos Aires, Argentina
Snovi i obredi
Suenos y ceremonias

COMPANY ESTER LINLEY
Beč, Austrija
Borges i ja
Borges and I

SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE
Ljubljana, Slovenija
Tri sestre: Čehov, Beckett, Brecht
režija: Branko Brezovec

OFF EUROKAZ

ŠOLA ZA KRITIKO GLEDALIŠČA
Novo Mesto, Slovenija
Arktična zgodba Norge

PLESNI STUDIO CENTRA ZA KULTURU „V. NAZOR"
Sisak, Hrvatska
Tendre comme le souvenir

HVARSKO PUČKO KAZALIŠTE
Hvar, Hrvatska
Ribanje i ribarsko prigovaranje

TEATAR LERO
Dubrovnik, Hrvatska
Jordano Bruno



Tomaž Štrucl "Hamlett Packard"

Vito Taufer "Kraljevo"





Kad sam razmišljao kako da napravim junaka iz Hamleta u smislu modernog junaka akcije imao sam na izbor još Mad Maxa, Ramba, Terminatora. Odlučio sam se za Jamesa Bonda koji je sjajno popunio prazno mjesto junaka. Tragični lik je tako postao čovjek akcije. Engleski je, sofisticiran, kreće se u visokom društvu. Pored toga danas je pop onako kako je Hamlet bio pop u renesansi (...)
Shakespearove likove pretvorio sam u negativce, među ostalim i Ofeliju. Morao sam napraviti novu priču koja se temelji na temeljnoj dramaturgiji filmova o Jamesu Bondu. Pregledao sam većinu filmova s Jamesom Bondom pa sam iz njih uzeo dvije značajne replike - Bondovu i žensku repliku: „My name is Bond. James Bond." i „Oh, James!" (...) Glumac se najprije predstavi, recimo: „My name is Osrik." Nato Hamlett Packard počne lov na njega. Kad ga ubije, još kaže: „Osrik is dead." Do Hamletta dođe žena i uzdahne: „Oh, Hamlett!" Hamlett Packard pobije baš sve.

Tomaž Štrucl



Branko Brezovec "Tri sestre: Čehov, Beckett, Brecht"

Problem je u tome da je to što se da iskopati iz **Brezovčeve** ideologije (odnosno „estetike") zastrašujuće konfuzno i klaustrofobično prazno, nadasve (potpuno neugodno) neužitno.
Glavni Brezovčev adut protiv Čehova je naravno video i njegova - kako kaže sam - „jukstapozicija" živoj scenskoj igri. Stvarno, na pol tuceta ekrana gledamo snimke svih mogućih stvari i pojava iz realnosti i fikcije u punom elektronskom sjaju i glatkoći digitalnih manipulacija, ali je učinak te sofisticirane mašinerije prije kao i kasnije samo entropičan, bez veze sa samom stvari ili bilo kakvim smislom. Kakvu vezu ima npr. čehovljansko lirično zazivanje nedostižne Moskve sa slikama ruševina i čovječjih trupala u Vukovaru? Gdje je veza između hrvatsko-srpskog rata, koji naravno dominira na ekranima svom svojom grozotom, i trima ruskim sestrama koje muče svoju ubogu seksualnost u guberniji bogu za leđima, nesretno ljubeći garnizonske oficire, željeći otputovati u Moskvu? A iznenada pak moraju po redateljevu diktatu izvoditi nekakve fizičke vježbe, najvjerojatnije za opuštanje?

Andrej Inkret, Delo, Ljubljana



Branko Brezovec "Tri sestre"

1993

SOCIETAS RAFAELLO SANZIO
Cesena, Italija
Masoch

ACHIM FREYER ENSEMBLE
Berlin, Njemačka
Liebe von Kopf bis konfus

DIQUIS TIQUIS
San Jose, Kostarika
Vahos

ATHANOR DANZA
Bogota, Kolumbija
Sol Niger
koreografija: Alvaro Restrepo

OPERA I BALET SNG - CANKARJEV DOM
Ljubljana, Slovenija
Kozmokinetični balet „Molitveni stroj Noordung"
režija: Dragan Živadinov

KOREODRAMA / CANKARJEV DOM
Ljubljana, Slovenija
Žabe
tekst: Gregor Strniša
režija: Damir Zlatar - Frey

INART CENTER
Ljubljana, Slovenija
Žena koja neprestano govori - Polygon
Ženska ki nenehno govori - Polygon
režija: Emil Hrvatin

ALBANSKA DRAMA
Skopje, Makedonija
Baal
tekst: Bertolt Brecht
režija: Branko Brezovec

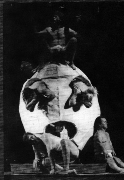
LA FABRIKS - FRANCUSKI INSTITUT - TEATAR &TD - EUROKAZ
Budi se lijepa
Sois belle en t'éveillant
režija: Jean - Michel Bruyere

KUGLA
Zagreb, Hrvatska
Konjski rep
autor: Damir Bartol

UPLAŠENE ŽIRAFE
Zagreb, Hrvatska
Labuđa močvara
režija: Željko Zorica

izložba **„Kazališne slike"** iz fotodokumentacije njemačkih kazališta od 1950-1990, izbor: H. Rieschbieter

video projekcije



Branko Brezovec "Baal"

Grupo Teatro Libre "Snovi i obredi"

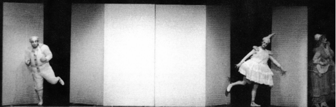
Achim Freyer
"Liebe von
Kopf bis
konfus"

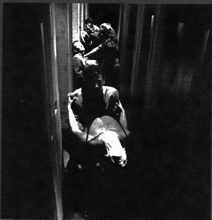
FREYER-ENSEMBLE prikazuje

glazbeni teatar
teatar radikalne forme
tišine i kaosa
teatar za naše zabranjene snove
teatar nježan i razvratan
protiv dopuštenih dnevnih okrutnosti
siromašan i obilan

Scena je ogledalo.

Ogledalo je površina
na kojoj slika nečega
ne izgleda samo kao to Nešto.





Jean Michel
Bruyère "Budi
se lijepa"

1994

HOTEL PRO FORMA
Kopenhagen, Danska
Slika Snjeguljice
The Picture of Snow White
režija: Kirsten Tomas Dehlholm

VON HEIDUCK
Kopenhagen, Danska
Samo preko mene mrtvog - Peepshow No.3
Over My Dead Body - Peepshow No. 3

TEATRET CANTABILE 2
Vordingborg, Danska
Let ptica promuklica
Stumfugle
režija: Nullo Facchini
Pismo
Brevet
režija: Nullo Facchini

SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE
Ljubljana, Slovenija
Psiha
tekst: Emil Filipčič
režija: Vito Taufer
Roberto Zucco
tekst: Bernard Maria Koltes
režija: Matjaž Pograjac

BLANCA LI & GNAWA HALWA DE MARRAKECH
Paris, Francuska
Nana & Lila

KUGLA INTERNATIONAL
Hrvatska - Austrija
Jedadde - Jedadde
autor: Damir Bartol

LA FABRIKS - FRANCUSKI INSTITUT - TEATAR &TD - EUROKAZ
Budi se lijepa
Sois belle en t'éveillant
režija: Jean-Michel Bruyere

MONTAŽSTROJ
Zagreb, Hrvatska
Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Francisco
režija: Borut Šeparović

ŽELJKO KIPKE
Zagreb, Hrvatska
Pozivamo vas na ugodno optičko putovanje

NENAD DANČUO
Zagreb, Hrvatska
Inferno

RODELIUS / NOVOSELIĆ / VENTURA
Austrija - Hrvatska
Des Pudels Kern

EUROKAZ u posjeti HISTRIONIMA
Krležijada

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Pozdravi - maske

koncert **GNAWA HALWA DE MARRAKECH**
Rhabaouine



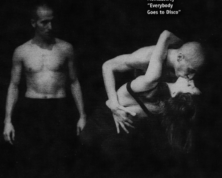
Teatret Cantabile 2 "Let ptica promuklica"

Blanca Li "Nana & Lila"



Kugla "Jedadde - Jedadde"





Montažstroj "Everybody Goes to Disco"

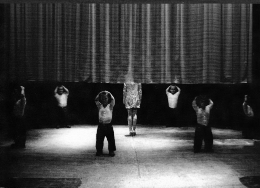
Matjaž Pograjc "Roberto Zucco"





Vito Taufer "Psiha"

Hotel pro forma "Slika Snjeguljice"



FRANTZ - PATULJAK

Recimo da smo svi mi patuljci jedna velika obitelj. Svi činimo usluge jedni drugima. Radimo u krugu, unutar kojeg kruži i pomaganje. Onda se dobro osjećamo. Moramo jedni drugima pomagati

Kad ne glumim kao patuljak, slobodan sam, odmaram se i uživam. Baš kao što su i obični ljudi slobodni i odmaraju se. Lutam uokolo, čavrljam s raznim ljudima, malo se dotjeram, dugo spavam, odmaram se. Gledam i TV, kad nešto ima na programu. Recimo da smo svi mi patuljci jedna velika obitelj. Svi činimo usluge jedni drugima. Radimo u krugu, unutar kojeg kruži i pomaganje. Onda se dobro osjećamo. Moramo jedni drugima pomagati. Patuljak je mali čovjek koji nije vrlo visok, ali ništa više. Možda je malo luckast, ali to je nebitno. Ne žalim se što sam malen. Meni je zabavno. Moglo bi se reći da bih, kad bismo imali nekoliko života, opet želio biti patuljak. To je zaista nešto posebno. Živim s majkom. Najprije sam s njom živio do pete godine. Onda sam otišao u internat gdje sam odrastao s fizički i mentalno hendikepiranim ljudima. Bilo mi je ugodno iskustvo biti s tom vrstom ljudi.

1995

ACHIM FREYER ENSEMBLE
Berlin, Njemačka
Freyer i Toscanini uvježbavaju Traviatu
Freyer und Toscanini proben Traviata

TEATR MALE i
Burzenin, Poljska
Zečići
Zajaczki
režija: Tadeusz Wierzbicki

COMPAGNIE NORDEY
Paris, Francuska
Četrnaest varljivih prizora
Quatorze pieces piègées
tekst: Amando Llamas
režija: Stanislas Nordey

LUTKOVNO GLEDALIŠČE
Ljubljana, Slovenija
Ime na vrhu jezika
Ime na koncu jezika
tekst: Pascal Quignard
režija: Ivica Buljan

THEATRE DU POINT AVEUGLE
Marseille, Francuska
Conversation pieces: Ljudi su sjajni
Conversation pieces: Les gens sont formidables
režija: François-Michel Pesenti

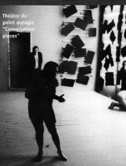
THEATER NEUMARKT
Zürich, Švicarska
Najbolje tek dolazi
Das Beste kommt noch
režija: François-Michel Pesenti

TURSKA DRAMA
Skopje, Makedonija
Kralj Hamlet
Kralot Hamlet
režija: Branko Brezovec

SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE
Ljubljana, Slovenija
Čelija Celica
režija: Emil Hrvatin

FESTIVALSKI FORUM NEZAVISNE PRODUKCIJE HRVATSKE

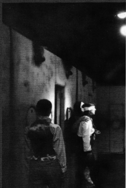
TEATAR EXIT Zagreb
Dekadencija
TEATAR GARAGE Zagreb
Višnjik
MIG OKA Zagreb
Mrvek i Crvek
PINKLEC Čakovec
Macbeth
NP ZEKO ZEKO & ZeKaeM Zagreb
Zeko Zajec
TEATAR LERO Dubrovnik
Stanje Lune
Valcer

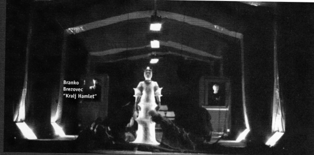

Théâtre du point aveugle "Conversation pieces"

Može li se pripovijedati vrijeme, ono samo, kao takvo, samo po sebi? Zaista ne, to bi bio lud poduhvat! Pripovjetka u kojoj bi se pripovijedalo: Vrijeme je proticalo, vrijeme je prolazilo i tako neprestano - to bez sumnje nitko pri zdravoj pameti ne bi nazvao pripovjetkom.
(T. Mann)

Ivica Buljan "Ime na vrhu jezika"

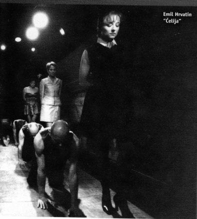


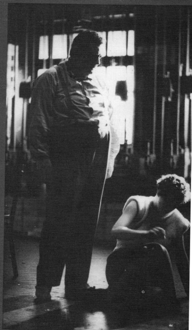



Branko Brezovec "Kralj Hamlet"

François Pesenti "Najbolje tek dolazi"


François Pesenti "Najbolje tek dolazi"


Emil Hrvatin "Ćelija"



razgovori

1987

Totalitarizam i umjetnost se (ne) isključuju (Neue SlovenischeKunst)
Potencijali novih tehnika (Krypton)
Kazalište glazbenih struktura (Rosas, Harald Weiss, Studio Hinderik)
Vlastiti život kao tema (Bartol, Knez, Bakal)
Novo kazalište za novu djecu (Slovensko mladinsko gledališče, Teatro delle Briciole, Teatro Gioco Vita, TAM)
Kazališne škole u Jugoslaviji - koga odgajaju? (AGRFTV)
Grotowski... i tako dalje (Centrum Swiatla)
Svjetlosna radionica (Centrum Swiatla)
Burgtheater i njegov dvojnik (Burgtheater - NK „Ivan Zajc": Peymann, Sviben, Ristić)
Novo talijansko kazalište
Kazalište i postmoderna umjetnost - PLENARNI RAZGOVORI
O novoj generaciji jugoslavenskih redatelja - PLENARNI RAZGOVORI

1988

Novo američko kazalište
Glumac u kazališnim i društvenim mijenama
Kazališne škole - koga poučavaju?
Nova ? kritika
Vrijeme - prostor - subjekt
Što je nama EUROKAZ?
Kamo ide plesno kazalište?
Povijest kraja ili kraj povijesti
Vesela apokalipsa
Utopija - Negativna utopija - Postutopija
Katastrofa - tema ili sudbina kazališta

1989

Novi organizacijski modeli kazališta i mogućnost njihove primjene u Jugoslaviji
Jugoslavenski kazališni network
Teatar manifesta
Estetika kazališne perestrojke
O „Sluškinjama" ili Genetova sovjetska avantura
Nova dramaturgija
Kazalište kao opera omnia
Vrijeme iskoraka: nova generacija jugoslavenskih redatelja
Glumac i nadglumac
Flamanski val
Jugoslavenski kazališni amaterizam između demagogije i geta
(OFF EUROKAZ)



1991

Razgovori s grupama učesnicama festivala: Bak - Truppen,
Societas Raffaello Sanzio, Saburo Teshigawara, Arena Teatro, Klim/Pejzaži, Theatre du Point Aveugle, Athanor Danza
Njemačko kazalište
Syberberg i njemački kontekst
Domaći teatar na EUROKAZ-u - pogled u devedesete
(OFF EUROKAZ)



Razgovor na kongresu IETM-a 1990.

1993

Zagrebačko kazalište mladih: projekt ili institucija
Od alternative sedamdesetih do novog teatra
Hrvatski teatar u dijaspori
Nova generacija hrvatskih redatelja?

1994

Post Mainstream - OKRUGLI STOL

1995

Razgovor s redateljem Achimom Freyerom
Festivalska tema: Post Mainstream 2 - TRIBINA
Featívalski forum: Nezavisne produkcije

Ivan Stanev

Čovjek na pozornici smrtno je bolestan

Razgovarala:
Hannah Hurzig
Prevela:
Jelena Rajković

Hannah Hurzig: Otišli ste iz Bugarske prije pet godina i od onda pišete isključivo na njemačkom. Nije li bilo prilično rizično napustiti vlastito govorno područje?

Ivan Stanev: U jednu ruku to je bila slobodna odluka. Moje su predstave zaista bile zabranjene, a tekstovi neobjavljivani, ali situacija je postala stvarno opasna kada sam shvatio da se ne mogu slobodno kretati unutar prostora vlastitog jezika. Odgojen sam dvojezično, točnije mnogojezično, prvo bugarski, njemački i ruski, a zatim engleski i francuski. Možda je to bila mogućnost ranog prepoznavanja manipulacije jezikom, nasiljem materinskog jezika u glavi. U našem društvu nasilje je uvijek pred-nasilje. Nitko nije obezglavljen, niti obješen. Ali s druge strane nije ti dopušteno birati bitno različite formulacije u vlastitoj glavi. Naučiš se odbacivati određene želje i slike socijalne nade čak i prije nego što one nastanu. Imao sam dvije ili tri mrtve godine u Bugarskoj; sve što sam napisao izgledalo je kao diktirano od nekoga drugog... Stvari svakako ne bi bile drukčije da sam se rodio u Njemačkoj. Želim da mi bude dopušteno misliti za sebe, a ne biti mišljen od nekoga drugog. Tako da sada mislim: jesam li izmišljen ili ne?
U ovom kontekstu možda nije skromno reći, ali mislim da jezična snaga Kafke i Celana, koja se smatra modernom njemačkom književnošću, izlazi iz činjenice da je prvi odrastao u Pragu, a drugi u Czernowitzu.

H. Hurzig: Vi pišete drame i onda ih postavljate na scenu. Je li kombinacija pisca i redatelja u jednoj osobi za vas uvjet stvaranja teatra?

I. Stanev: I da ne radim u kazalištu bio bih pisac. Književnost je davno denuncirala samu sebe. Barem od holokausta i pratećeg medijskog rata nije uspjela biti svjedokom budućim generacijama. Književnost se uvijek povlačila da bi mogla preživjeti, skrivala se u ladicama da bi istinu rekla kasnije. Mislim da je to danas vrlo opasno. Napisano djelo samo za sebe nema vrijednost. Ja bih rekao: Natrag! Barem do vremena naših prabaka kada su se riječi još uvijek pjevale. Moramo se vratiti tamo gdje autor, ili tjelesna prisutnost glumca slijepo brani riječ. U kazalište, u kojem je podjela rada zauvijek napuštena, gdje nema literature, scenografije, slikara i glumaca - i ono što je najvažnije - nema redatelja - samo pjevanje. Ovo možda zvuči utopijski, ili vrlo naivno, ali ne mogu se sjetiti drugog načina kojim bismo se nosili sa širokom rasprostranjenošću podjele rada koja nam određuje živote.



H. Hurzig: Vi biste željeli ukinuti podjelu rada u kazalištu?

I. Stanev: Podjela rada u kazalištu je odgovor na konkurenciju proizvodne linije. Režiseri koji režiraju, pisci koji pišu drame, glumci koji glume, scenografi koji izrađuju scenografiju, čuvari koji čuvaju, ravnatelji koji ravnaju, itd...
Tako je produkcija ubrzana, a svako zanimanje ima svoj sindikat, ali je ideja stvaranja umjetnosti napuštena. Ideja je kretanje unatrag, umjesto unaprijed. Auto je brži, ali konj je ljepši i, što je važnije, živ. Renesansa je bila na pravom putu: sve ili ništa. Leonardo je bio bolji Picasso, zato jer je bio i bolji Einstein. Napuštanje podjele rada u kazalištu bio bi herojski zadatak. Pjesnik, umjetnik, glumac mora biti sam protiv svih. Drugim riječima, on, svojim prisustvom mora dokazati da je Čovjek i dalje mjera svih stvari.

H. Hurzig: Nije li se teatar, tokom nekoliko posljednjih godina, dobrovoljno izložio opasnosti? Nije li prekoračio vlastite granice promišljanjem i samopromišljanjem gotovo nestajući?

I. Stanev: To su najvjerojatnije posljedice modernog doba: izlaganje glumaca kao da su slučajno prisutni na sceni. Prikazivanje svakodnevnih događaja na sceni, stvarajući nezadovoljstvo u gledatelja koji ne može procijeniti što je umjetnost, a što slučajnost. U svakoj predstavi tjelesno je još jednom iztranširano pred našim očima. Ali u iztranširanom, odgonetnutom tijelu ne ostaje ništa neotkriveno, jer ono najvažnije, ono u glavi, nestaje.
To su pitanja koja su slikarstvo i glazba davno ostavili za sobom, bili su avangardniji jer nisu imali subjekte kao objekte vlastitih istraživanja.
Doba moderne i post-moderne bila su doba istraživanja; čini se da je to razdoblje završeno. Više ne znamo što bismo s objektima, tako da su prestali postojati. Sad i subjekti prijete nestankom. U tom kontekstu, teatar bi mogao imati vrlo važnu etičku, političku, ali i estetsku funkciju: spas subjekta općenito.
Razmišljati o tome u teatru moglo bi biti rizično. Takav teatar mogao bi osigurati socijalni model, izvan komunizma ili tržišne ekonomije, mogao bi imenovati mjesto gdje ljudi jesu. To bi bio spor, neproduktivan i potpuno besmislen pothvat, a istodobno i mogućnost da se kaže nešto izvan postojećih umjetničkih objekata, uključujući književnost.
Paško Patak hoda iznad provalije, hoda i

Doba moderne i post-moderne bila su doba istraživanja; čini se da je to razdoblje završeno. Više ne znamo što bismo s objektima, tako da su prestali postojati. Sad i subjekti prijete nestankom. U tom kontekstu, teatar bi mogao imati vrlo važnu etičku, političku, ali i estetsku funkciju: spas subjekta općenito



Ivan Stanev na probi

Živimo na kulturološkom otoku, rezervatu u kojem je sve moguće, ali ništa nema smisla. Ništa doli melankolija, isključivi umor, stilizirana mrtvorođenčad. Sve to vodi vraćanju barbarizma. Čekamo povratak vidovnjaka, nadamo se robovima i sanjamo o dinosaurusima

hoda dok ne shvati da ispod njega nema ništa i tek onda pada u dubinu. Danas, umjetnički rad imao bi otprilike sličan zadatak; pokazati da nema tla pod nogama.

H. Hurzig: Znači li to da biste radili metodom šoka na sceni, ciljanom provokacijom, agresivnom gestom usmjerenom na publiku?

I. Stanev: Ne, nikada, to mi je dosadno. Prvo, glumac mora raditi takvo nešto, što je dosadno svakoj misaonoj osobi, a i nije prihvatljivo. Zatim, publika je prisiljena postati ogorčena odlaskom u ekstremnost, a to ljude čini glupima; ogorčenje samo po sebi ne vodi u razmišljanje, nego upravo obrnuto, vodi u administraciju mozga. Rizična osobina teatra, za mene je njegovo nazadovanje. To je jedina stvar koja je prisutna, a stvarno je pregažena vremenom. Ako se glumac razboli, predstava se otkazuje, ili ako je loše raspoložen, sve se raspada. Sve je učinjeno da bi se izbjegla ta opasnost. Možda bi danas događaji trebali biti napravljeni s pogreškom jer bi pokušali pokazati da je kazalište napravljeno s ljudskim bićima. Čovjek na sceni je uvijek bolestan. Nekada smrtno bolestan. To bi trebalo biti pokazano kroz neku vrstu uvodnog rada i istovremeno pročišćeno. Prve stvari u kazalištu koje nam privlače pažnju su mnogo scenografije, trikova i pokreta. Režiser okružuje glumca jer se užasno boji da on ne napravi nešto drukčije, ili ne napravi ništa, ili samo bezveze stoji na sceni. Prvo, najviše pažnje trebalo bi obratiti na proscenij. Što bi se dogodilo kada bi se lice, grimasa pojavili upravo pred vašim očima, mučeći se javno sa tekstom. To bi možda propalo, jer je neestetski postupak, ali to je samo postupak čišćenja.
Teatar mora biti mjesto gdje se ljudi zbližavaju. Glumac može improvizirati, može se izložiti kao umjetnički objekt, ali kada dođe do trenutka kada mora predstavljati tekst ili misao, mora biti „zakucan" za mjesto. Dramska umjetnost je vrlo spora, vrlo troma. To je konzervativna, ali istodobno i progresivna priroda teatra. Ako će istinska komunikacija između scene i publike uspjeti, odjednom će ljudi postati jako obzirni, raditi više i ceriti se manje.

H. Hurzig: Možete li reći nešto o tome kako postavljate drame?

I. Stanev: Ništa ne postavljam tokom dugog vremenskog razdoblja. Glumci isprobaju nekoliko različitih mogućnosti, da izađu na kraj s mojim tekstom. Ima mnogo razmišljanja, tisuće prijedloga. Vrlo dugo odbijam intervenirati, scenografija se dogovori samo tjedan dana prije premijere. Postavljanje drame je kao spuštanje padobranom: prvo vježbaš u slobodnom padu, a tek onda, prije no što skočiš na površinu zemlje, otvoriš padobran. Naći pravi trenutak otvaranja padobrana je uzbuđenje režiranja. Kada otvorim padobran prerano, režija postane razvodnjena i ne prihvaća opasnost, blokira tekst. Ako, pak, interveniram prekasno, netko može završiti s frakturom lubanje. Na ovaj način postavljanje teksta na scenu je vrlo opasna stvar. Ali u slučaju da tekst

i produkcija uspiju, da se izrazim utopijski, finalni proizvod bio bi apsolutno antikonceptualan i antisistematski, a da nije bilo kakav ili bezobličan. Predstave koje više ne interpretiraju, nego opisuju tekst. Tekstovi koji više ništa ne opisuju, nego drhte neopisivo. Zapažanja koja proriču istinske snove.

H. Hurzig: Koja je danas kazna ili osveta društva onome tko ga napada ili provocira?

I. Stanev: Taj nije primijećen, nego je prešućen ili tretiran kao pas na lancu. Iako bi u dobu medija najefektnija kritika bila samokritika. Plastični čovjek zaboravio je kako misliti, u njegovom gumenom svijetu misao je zamijenjena ambalažom. Jedina stvar koju potrošač više ne treba je njegova vlastita duša. Tako je publika u kazalištu lakaj tiska ili vojnik tradicije. Čitatelji su glavni cenzori. Umjetnički lobi je osoba koja vodi kulturu u domeni živućih mrtvaca.

H. Hurzig: Teatar znači sigurnost, prezentaciju, potrošačka kulturna dostignuća. Postoji li alternativa pripitomljavanju umjetnosti u svijetu bogatstva?

I. Stanev: Živimo na kulturološkom otoku, rezervatu u kojem je sve moguće, ali ništa nema smisla. Ništa doli melankolija, isključivi umor, stilizirana mrtvorođenčad. Sve to vodi vraćanju barbarizma. Čekamo povratak vidovnjaka, nadamo se robovima i sanjamo o dinosaurusima. To je tajna povijesnih posljedica, blag prijelaz iz demokratske nepokretnosti u arhaični užas. Imam osjećaj da se pripremamo za razdoblje nasilja. Primjećujem da je socijal-realizam nakon hladnog rata pobjegao na Zapad kao zadnji izbjeglica i nametnuo svoj bezopasni pseudorealizam. Opasan je onaj tko ne govori jasno, koji iskreno muca svoju iskrenost. On je istog trena osuđen na anonimnost zbog svog „nekomunikativnog" stava. Ali i tu slijedi osveta. Proces uniformiranja duha ubrzava samoreferiranje u društvu. Njihova nesposobnost nošenja sa čudnim, asistematičnim, neidentičnim. To se skuplja kao Dorian Grey pred vlastitim odrazom u ogledalu. Svaki otok doziva silovanje. Ja se zalažem za osmozu kultura, jezika i svjetskih nazora na život. Mislim da je to zadaća kulture ovoga stoljeća: ako nisi u stanju stopiti se, bit ćeš premješten.

H. Hurzig: Gdje?



Zločin i kaznalište

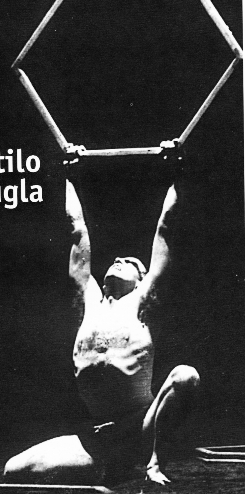
I. Stanev: Zemlja se neće vječno okretati oko Sunca, kao što je već dokazano. Sunce će eksplodirati u bliskoj budućnosti, za otprilike četiri do pet bilijuna godina. Stoga su prije petnaest godina prva razmišljanja NASA-inog programa istraživanja svemira bila usmjerena na mogućnost odlaska sa Zemlje. To, naravno ne može biti subjekt, to bi trebalo biti nešto drugo, čovječanstvo koje više nije čovječanstvo. Već su sada napravljeni preliminarni pokušaji preživljavanja u zatvorenim sistemima. I umjetnost se bavi isključivo odlaganjem otpada subjekta. Pitanje je onoga što odlučiš. Bez obzira na to što je za mene ionako prekasno, ja sam odlučio ostati ovdje.

Razgovor je objavljen u časopisu Theaterschrift, *br 3, 1993. godine.*

Razgovarala:
Suzana Marjanović
Prevela:
Sandra Ukalović

Alvaro Restrepo Hernandez (Athanor Danza) nije želio dati običan intervju. Tražio je natuknice za razgovor

Šestilo i kugla



F *Dodirnutost transmutacije u* Rebisu *(1987), simboličkog ritualnog povratka Majci-Zemlji (trenutak u kojem Rebis uvlači glavu u otvor Athanora) i* Lorkine *homoerotike. (?)*

A.R. Hernandez: U Rebisu sam pokušao prikazati svoje viđenje skrivene Lorkine prirode koja mu je veliki dio života bila bolna. U njegovo je vrijeme u Španjolskoj bilo teško živjeti kao homoseksualac. Diferencijacija muškaraca i žena ipak je previše determinirana, te bi o njoj trebalo razmisliti. Ona je ograničavajuća. Onemogućava ljudima da izraze svoju cjelokupnu duhovnost, sve mogućnosti svoga bića. Ne vjerujem u čistu podjelu na spolove. Kada sam se prvi puta pozabavio konceptom alkemijskog androgina (hermafrodita) i konceptom cjelovitog bića i *jedinstva suprotnosti*, povukao sam paralelu s umjetničkim stavom prema životu. Umjetnik je takvo biće. Sjedinjuje u sebi i mušku i žensku energiju, suprotne energije u Jednom, i stoga je Stvoritelj u samom sebi. Zajedništvo različitih energija stvara umjetničko djelo. Da, u određenom smislu postoji spomenuta dodirnost.

F *U* Rebisu *coniunctio muške i ženske energije prikazan je u Jednom Biću (Rebis). U predstavi* Sol Niger *razdvajate spomenute dvije energije, ali u dvojstvu Muških Bića.*
Da li trenutak u kojem Šestar prodire u oči Lubanje u predstavi Sol Niger *simbolički označava* coniunctio *spomenutih energija?*

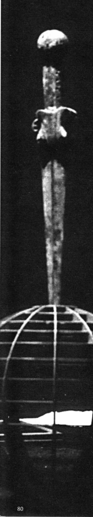
A.R. Hernandez: Sol Niger svojevrstan je nastavak traženja koja sam započeo u Rebisu. U Rebisu sve se sjedinilo u Jednom Biću, a u Predstavi Sol Niger shvatio sam da mogu prikazati te dvije energije odvojeno. U jednom trenutku pomislio sam da Sol Niger moram raditi sa ženom. Prva je verzija doista tako i napravljena. Međutim, kako sam se kasnije bavio magijom rata, konfrontacijom energija, uvidio sam kako se tako zamišljena vrsta konfrontacije mora zbivati među dvojicom Muškaraca.
Da, trenutak u kojem Šestar prodire u oči Lubanje jest trenutak *coniunctio*. Dakako, postoji niz mogućih interpretacija tog trenutka. Može se gledati s čisto alkemijskog ili pak povijesnog gledišta. S potonjeg, pitamo se što to ujedinjenje znači u razvoju. Povijesti, kulture. Sve ovisi o perspektivi s koje se pristupa analizi. Političke implikacije mogu se iščitati ako ih se želi pronaći. Ipak, moj kôd može se prije sagledati mističnim, duhovnim negoli politiziranim pristupom.

F *Trenutak u kojem Šestar probada Kuglu blizak je alkemijskom simboličkom prikazu* sol niger*: „crni" (nigredo, kostur) na „okruglome" (sol).*

A.R. Hernandez: Većina elemenata s kojima radim predstavljaju neki vid Snage, Sile. U predstavi Sol Niger Snage utjelovljene u Šestaru, Poliedru i Kugli u jasnoj su opoziciji s elementima koji pripadaju Umbertu (Štap, Kostur Psa). Elementi koje ja koristim u predstavi većinom su razumskog pristupa Stvarnosti, Svijetu. Vjerujem da sam sličniji energiji Sunca koja je veoma naglašena muška energija, razumska energija Mjeseca ženska je energija.
Kugla nosi značenje potpunosti, cjeline Svijeta i Prirode razumom, racionalnošću. Trenutak u kojem Šestar probada Kuglu, trenutak je njenog mjerenja, procjenjivanja, dominacije Razuma nad prirodom.

F *Energija Mjeseca predočena Umbertovim Bićem prolazi kroz sedam Ophodnih krugova, ophodnica. „Uspon" završava dolaskom do energije Sunca (solificatio: osunčenje, postajanje Suncem) i izrazit će se kao borba suprotnih energija.*

A.R. Hernandez: Sedam ophodnih Mjesečevih krugova temelje se na skicama sjevernoameričkih Indijanaca koji su ih nazivali *medicinskim kotačima*. Promatrali su promjene na nebu i usporedo s Mjesečevim mijenama urezivali linije.
Umbertov put do pozicije koju predstavljam ja, Sunce, analogan je putu Mjeseca koji kruži uokolo jednog središta. Umbertova transformacija intuitivno je predosjećaj tragedije, gubitak čovjekove povezanosti s prirodom. Za američke Indijance pomrčina Sunca predstavljala je zlu slutnju dolaska Španjolaca, napadača. Trenutak u kojem Umberto uzima Kostur Psa je lov. Međutim, ono što lovi mrtvo je stvorenje, tijelo. Slijedi njegova lamentacija s Lubanjom. To je plač poput plača Zemlje s gubitkom čovjeka i čovjeka za gubitkom Prirode. Trenutak u kojem Umberto uzima Lubnju, govori s njom, ljubi je i pleše s njom kao da je njegovo dijete, trenutak je ponovnog premišljanja o sudbini čovjeka, ponovno premišljanje tragičnosti života.
Tada se susrećemo u plesu, ali ples simbolizira magijsku borbu između tih dviju Snaga. Magijska borba predočena je izmjenom maski. Izmjena kao borba vizija svi-



jeta sve do samog kraja kada se magijska borba završava među Brojevima. Umberto je potpuno izgubljen među Brojevima, a ja sam onaj koji se vraćam Prirodi - ALI potpuno izgubljeno lutam uokolo.

Vaša premišljanja o simbolu sol niger.

A.R. Hernandez: Postoji jedan vrlo očigledan prizor u kojem dovršavam gradnju Poliedra. Racionalna energija gradi Poiledar. Suvremeni čovjek gradi samome sebi stanište koje ga davi i postavlja mu zamku. Gradi samome sebi Zatvor u Razumu. Trenutak u kojem dovršavam gradnju Poliedra, a Umberto plače u mojoj blizini, u *petom mjesecu*, trenutak je potpunog Mraka, eklipse u kojoj počinje padati rižina kiša u vodu. Rižina kiša poput sjemena koje direktno pada u vodu, na zemlju. Trenutak potpunog Mraka za mene je trenutak dodirnutosti s dnom. *Quadratura circuli* prikazana je u sljedećem prizoru našeg susreta i našeg zajedničkog plesa. Simbol *Crnog Sunca* sklon sam interpretirati kao coniunctio između dviju Snaga, Energija.
Sve što dolazi poslije nadogradnja je toga.

Početak i završetak opusa Sol Niger *označen je zvukom zvona.*

A.R. Hernandez: Za mene značenje zvona nosi nekoliko konotacija. Može predstavljati buđenje, put k svijesti. Zato smo ga i izabrali za početak. Početak je poput buđenja. Na kraju, zvuk zvona nalik je *requiemu*. To bi značilo da moja konačna vizija nije optimistična. Pomalo fatalistički gledam na sudbinu čovjeka. Zvona na kraju - zvona su smrti. U početku, nagovještaj rođenja. Tako se krug zatvara.

Šum mora u predstavi Sol Niger *kao oznaka Meluzine, nesvjesne, „neuredne" ženske energije.*

A.R. Hernandez: Mislim da je ovo prvi put da je to netko primjetio. Odlučili smo se za ovu glazbu u predstavi zbog odlomka u kojem žena priča s oceanom i pita ga za svoga muža. Taj razgovor vječni je plač za oceanom, referentom vode koja je simbol ženskog. Da, mislim da je veza glazbe s prisutnošću žene očigledna.
Pa ipak, pozicija žene u ratu neka je vrsta aktivno-pasivne pozicije. Ona je izvan svega, ali krijepi i pruža podršku. Namjera nam je bila istodobno prikazati borbu dviju muških energija i Njezin plač.

Tijelo Umberta podražava boju mora: dodirnost s Meluzinom, u Jungovoj doktrini „projekcija duboke podsvijesti obojene ženskošću osobenom muškoj duši".

A.R. Hernandez: Trebao bih Vam pokazati neke od fotografija koje smo snimili. Postoje samo fragmenti njegova tijela. Ono izgleda gotovo identično moru koje je iza njega na fotografiji. Osim toga, njegovo je tijelo zaobljenije od moga. Obojica nosimo simbole falusa. Šestar je analogan falusu; predstavlja snagu, muškost. Umbertov štap također je falusni simbol. Jedan je više eksponiran od drugog, no oba su falička. Kada govorim o ženskoj energiji kod Umberta, govorim uglavnom o intuitivnom dijelu ljudskog bića koji sam približio ženskom dijelu bića. Mislim da je umjetnička kreacija bitno povezana s tim ženskim dijelom. Umjetnost i proizlazi iz njega. Često nailazimo na umjetnike koji su vrlo androgini, koji su u stanju dopustiti njihovom ženskom da izađe slobodno ili barem prividno slobodno. Umberto se ne nastoji osloboditi svoje Prirode ili boriti se protiv nje. Upravo sam ja taj koji tu energiju potiskuje u njemu.

Sol Niger *završava u Crvenoj Boji Brojeva (Rubedo, Rad ka Crvenom) kao oznaka završenog alkemijskog stupnja.*

A.R. Hernandez: Crvena boja jedna je od završnih boja alkemijskog procesa. U Rebisu je, na primjer cijela koncepcija rada temeljena na Crvenoj i Crnoj Boji. Crvena i Crna Boja predstavljale su opoziciju različitih trenutaka. U Rebisu je sasvim jasna intencija prikazana prolaskom kroz različite oblike postojanja: mineralnog, biljnog, životinjskog, ljudskog, nadljudskog, podljudskog. Proputovao sam kroz sve mogućnosti bitka u Prirodi. Dakle, postoji jasna veza povezana s atavističkim. I što više izvodim Rebis, sve više postaje atavističkim prikazom. Samo sam se u posljednje dvije izvedbe Rebisa, koje sam radio u Brazilu, malo više ponovno vratio čovjeku. Jednom prilikom, nakon završetka izvedbe Rebisa, moj prijatelj, koji je iz Hrvatske, rekao mi je da se „igram vatrom" jer se „igram simbolima". Odgovorio sam: „Znam." I svjestan sam da nemam potpun uvid u svaki simbol koji koristim. Mnoge simbole koristim jer znam njihovo značenje, ali ponekad se i ne igram simbolima već se oni igraju sa mnom. To je, također, vrlo opasno. Najmanje što se može učiniti jest da ih se inkorporira u sustav s mnogo pažnje, poštovanja, autentičnosti, s

mnogo istine. I malo pomalo simboli počinju otkrivati svoje značenje. Upravo se to dogodilo u mome radu. Ja ih koristim pomalo, nazovimo to, na neodgovoran način, a zatim se oni počinju otkrivati.
U predstavi Sol Niger upotrijebio sam Crvenu Boju kako bih naglasio kulminaciju samoga procesa, završnu točku konjunkcije (conciunctio). Zato sam odlučio da Brojevi budu Crvene Boje. Poznavanje konkretne alkemijske simbolike, čini mi se, nije ovdje toliko bitno. Boje imaju točno određeno značenje u potpunom razumijevanju procesa.

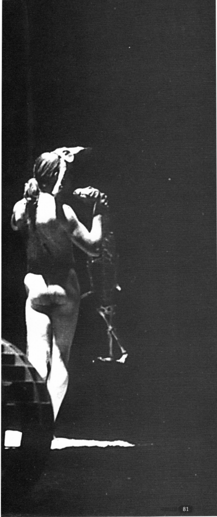
Trenutak Rebisa u kojem Rebis uvlači glavu u Athanor kao ritualni povratak Majci-Zemlji.

A.R. Hernandez: Za mene je odlazak u Athanor povratak u maternicu, utrobu, povratak Majci. To je trenutak najveće radosti u Rebisu. Tada po prvi puta nisam više gol. Glava mi je pokrivena. Ja sam zaštićen. Trenutak koji izgleda poput smrti, ali i poput ponovnog rođenja. Sve počinje ponovno. Većina mojih radova u sebi predstavljaju ciklus. Rebis je putovanje, završetak jednog ciklusa i početak novog. Rebis je povezan, što sam otkrio tek kasnije, s ritualom kolumbijskih Indijanaca u kojem uzimaju drogu *jahe*. To je vrlo bolan proces. Povraćaju, prolaze kroz strašne muke dok ne dođu do nevjerojatnog halucinantnog stanja i stanja vrlo pročišćenog uma. Tada prolaze kroz različite životinjske stupnjeve, postaju pticama, biljkama... počinju uviđati svoju povezanost s prirodom.

Omeđenost kazališnog prostora od prostora Zbilje označavate mirisima (miris predstavlja „prisutnost Božanskog"). Određenje kazališnog prostora kao posvećenog mjesta (temenos).

A.R. Hernandez: Gledatelj, ušavši u prostor održavanja predstave, uviđa kako ulazi u posvećeno mjesto i kako su mu osjetila izložena nekim senzacijama koje će probuditi ostale unutrašnje percepcije. Miris je bitan da bi se gledatelj na taj način otvorio, da bi mu se olakšalo da na neki način uđe u drugu dimenziju. On ne dolazi samo zabave radi, već bi trebao otvoriti, probuditi sva čula da bi doživio iskustvo, putovanje...

Eurokaz, 1993.



Achim Freyer



Prevela:
Snježana Kasapović





Ni ne za Dietera Schnebela

Površine su površ ne
povrh
plošne
Plošno je protiv no
Ploha je već glumac
sirote plohe Glumac je ploha
Da li je u ravnini praznina
da li je punina iza plohe nepoznanica
zašto su žute torbe poštara tako lijepe
Glumci su protiv no
Sjene su također svijetle
Sjena sjene
i onda i onda i onda i onda i onda
Crno je također tamno
je plavo
je žuto
je crveno i crveno i crveno
ja ću mu nacrtati crvene oči
to zvuči tako slatko i slatko
Ogledalo je protivno protivnoga
Protiv na je površina Boje su protivno
Boja ne postoji
Protivno je je duboko i slatko
U plohi leži površina leži dubina leži skriveni svijet
plošnine
ploha
plohe
ploha
Ovo je protivno
Sve što sija nije protivno
Slatka protivnost
Puno je lakše crno svjetlo
Ispod površine plohe obmanjuju Ni ne
i crno je tamno
Oblaci su crni i crni i crni i crni i crni

(Performans Achima Freyera, Berlin 1989)



Pobuna tišine

Ulomci iz velikog razgovora sa Janom Fabreom

Preveo: **Miloš Đurđević**



Hugo de Greef: Vizualnim umjetnostima i kazalištem bavite se već petnaest godina. Kako to da ste se kao školovan vizualni umjetnik počeli baviti kazalištem?

Jan Fabre: Crtanje i pisanje su usamljenički poslovi. Prirodna posljedica toga su moje izvedbe: upotrebom jezika i probranih materijala želio sam stupiti u izravan odnos s publikom. Publika kao voajer i kao zrcalo. Pred publikom sam crtao i izrađivao instalacije, a istodobno sam istraživao vlastite fizičke i mentalne obrambene sustave, ponekad do te mjere da sam završavao u bolnici. Izvedbe su također posjedovale neko 'smireno' nasilje izazvano trenutkom transformacije: bolno traganje za usklađivanjem vlastitog identiteta s izvanjskim silama. U svojim sam izvedbama bio usamljeni Lancelot vođen vizijom koje je često ostala prikrivena u nabornima moje svijesti. To sam zamijetio kad sam došao do krajnosti. Sve su moje izvedbe bile organski mehanizmi koji su mi omogućavali takvo iskustvo; bila je to potraga za znanjem i smislom. Osjećao sam se poput istraživača koji se zaputio u pustinju. Uskoro se javila potreba da surađujem s ljudima moje generacije. Za mene je kazalište rad s ljudima, postavljanje pitanja i zajedničko traganje za odgovorom. Gledajući unatrag izvedbe se pokazuju kao vrst 'proučavanja sebe putem iskustava', a to je osnovni jezik moga kazališnog rada. Poput napetosti u fizičkom i mentalnom prijenosu energije. Postoje teme koje se ponavljaju, koje se nadalje istražuju. Poput teme dvojnika (doppelgänger). Primjerice u After Art skicirao sam kremom za brijanje svoj obris na tlu. Prišao sam i stao na nj, svukao običnu odjeću i odjenuo bijelo odijelo. Zatim sam to izbrisao te kremom za brijanje i svojom krvlju nacrtao zrcala. Ideja udvostručenja također je prisutna u raznim teatarskim, plesnim i opernim izvedbama.

Druga tema koja je proizašla iz mojih izvedbi, a još uvijek se pojavljuje u mom kazališnom radu, jest zamisao da stvaranje, rad, rintanje, posjeduje prikriveni erotičan element koji je povezan s pospremanjem, čišćenjem i uklanjanjem ne bi li se oslobodio prostor za prikazivanje nečeg drugog. U nekoliko izvedbi se perem ili metem pod ili pak promatrate sastavljanje i rastavljanje instalacije... U igri „This is theatre like it was to be expected and foreseen" glumci ližu proliveni jogurt i tako čiste pozornicu. U „The power of theatrical madness" glumci čiste krhotine razbijenih tanjura sve do zadnjeg komadića, a onda peru sebe i svoju odjeću. U „The Dance Sections" iz Das Glas im Kopf wird vom Glas dvije plesačice peru kosu vitezovima. U „The Palace at four o'clock in the morning" prije početka naredne aktivnosti valja skupiti perje papiga...


Universal Copyrights 1 & 9

Moja umjetnost i moj kazališni rad se međusobno prožimaju, ali to su različite discipline. Način na koji krećem i način na koji stižem do rezultata uključuje dva različita stava. Sve to izvire iz jednog uma pa stoga tvori jedinstven opus. To je moj univerzum. Ja sam one-man pokret internih zakona u kojima ponekad sudjlujuju moji suradnici

Greef: Vi razdvajate svoju vizualnu umjetnost od svog kazališnog rada, ali Fabre umjetnik je prepoznatljiv u svim disciplinama. Vizualna snaga Vašeg rada mnogih se snažno dojmila. U kojoj mjeri vaše aktivnosti tvore određeni opus?

Fabre: Moja umjetnost i moj kazališni rad se međusobno prožimaju, ali to su različite discipline. Način na koji krećem i način na koji stižem do rezultata uključuje dva različita stava. Sve to izvire iz jednog uma pa stoga tvori jedinstven opus. To je moj univerzum. Ja sam one-man pokret internih zakona u kojima ponekad sudjlujuju moji suradnici. Elementi iz prijašnjeg rada pojavljuju se u novom, stihovi iz libreta „The Minds of Helena Troubleyn" postaju naziv crteža... U mojim se crtežima pojavljuju životinje inspirirajući me za pokrete koje dajem svojim plesačima i glumcima.
Teatar se sastoji od različitih 'znakova' koji zajedno tvore veću cjelinu. Moji 'ratnici ljepote' tvore jedan od tih znakova. Ljudi me fasciniraju, volim ih. To je jedan od razloga zbog čega kreiram igre. Moj kazališni rad postoji zahvaljujući glumcima, plesačima i pjevačima, oni su živčane stanice koje čine cjelinu izvedbe. Glumci i glumice me inspiriraju da za njih pišem i kreiram likove. Za **Els Deceukelier** napisao sam solo izvedbu „Forgery how it is, pure". Ona je vizualna snaga te izvedbe.

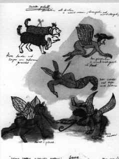
Greef: Ali teško da je između njih uspostavljena ikakva veza, čini se da Vas jedino zanima njihova prisutnost koja ima značenje po sebi. Među njima kao da nema nikakvog kontakta; u vašoj operi „The Minds of Helena Troubleyn" Fressia i Helena, dva lika koja su ustvari jedan, razvijaju se neovisno jedna od druge. One su posve same. Primjerice u „The Interview that dies" glumci sjede jedan pored drugoga, a posve su razdvojeni. Vi ne stvarate poveznice, ne pojašnjavate u smislu vidljivih, opipljivih odnosa ili sukoba među ljudima na sceni.

Fabre: Prostor moje scene je tijelo sa srcem na način na koji ratnici ljepote imaju tijelo i srce. Ratnici ljepote funkcioniraju i kao određeni arhitektonski elementi. Oni su građevinski blokovi, ali i ruševina tog prostora. Oni aktiviraju poveznice unutar prostora. Oni predstavljaju nož koji siječe i razdvaja prostor čime se stvara novi prostor. Glumci, plesači i 'ratnici ljepote' su 'otoci za sebe' svaki sa svojom stvarnošću unutar univerzuma koji stvara izvedba. To su otoci koji plove jedan prema drugome i uspostavljaju kontakt da bi iznova otplovili. Svi su ljudi različiti, imaju osjećaje, podrijetlo, ograničenja i želim da kao takvi budu dio mojih izvedbi. Svi likovi koje kreiram zajedno s glumcima žive u vlastitom univerzumu kao personifikacija ideja, metafora i simbola. Moj teatar nije teatar identifikacije niti emocija poduprtih psihologijom. Emocije i odnosi nastaju u smislu fizičke i mentalne dovršenosti unutar dogovorenog univerzuma, izvedbe. Poput gangstera koji pljačkaju banku, ratnici ljepote su atlete percepcije. Oni vide svaku kap znoja i svaki pogled. Odnos, sukob ili emocija, događa se u napetosti međuprostora. Ili je prisutan u detaljima. I vrag i anđeo su skriveni u detaljima.
Igra „The interview that dies" bavi se moralnim sukobom između estetike, uljepšivača, i etike, ravnatelja prirode. Taj komad završava smrću. Smrt kao nevidljivo samoubojstvo.
U toj igri prostor je raščetvoren pomoću četiri stola. Za svakim stolom sjedi jedan od četiri lika sučelice nevidljivom oponentu, a ovaj sjedi za drugim stolom. Dvojnik je udvostručen. U toj igri postoje četiri međusobno prepletene vremenske skale. Odnosi nisu izravni već su to zamišljeni kontakti. Likovi se preispituju gledajući se u nevidljivo zrcalo. Inscenacija je arhitektura sjećanja koja postaje teatar sjećanja, teži poticanju teatra sjećanja. Odnos između četiri glumca je lišen psihologije i svih usvojenih kazališnih anegdota. Ono što ostaje jest apstrakcija senzualnosti i potrebe za komunikacijom. U toj situaciji radost je oblikovana kao ukočenost i ograničenje. U većini mojih komada odnosi i sukobi su poništeni zato bi ih bolje osjetili.
Za glumce i plesače, koji omogućavaju moje igre, potiskivanje emocija je način smještanja vlastitog ega unutar inscenacije ili strukture koju ja određujem. Oni se opiru i ta borba stvara sukobe koji su rječitiji od onoga što želim prenijeti. Za mene je najvažnije da glumci i plesači pokažu to što žele sakriti, a napose da pokažu ono što je u njima neupitno. I to tako da toga nisu svjesni jer su koncentrirani na materijal, geste, replike, pokrete...

Greef: Svi umjetnici vaše generacije eksplicite se bave individualnošću. Vi to izražavate u igrama naglašenog dizajna, naglašenog do te mjere da dizajn posjeduje zaseban život. Pomišljam primjerice na plesne dionice u „Das Glas im Kopf wird vom Glas" gdje nevjerojatna jednostavnost pokreta funkcionira sat i pol s tolikom upornošću da forma zadobiva vlastiti život. Ili završna scena u „Sweet Temptations" - šesnaest posve usamljenih ljudi - gdje forma također postaje samostojna. Mislim da ste tu isto tako pokušali u većoj mjeri zatamniti ono

individualno, da ste dizajn oživjeli do te mjere da individualni iskaz više nema primarno značenje.

Fabre: I moja vizualna umjetnost i moje igre su ode individualcu i individualnosti. Moj je kazališni rad, po svojoj naravi, postavljen nasuprot prevladavajućih pravila glede načina na koji se postupa s pojedincem u nekoj artificijelnoj situaciji, prostoru u kojem se zbiva izvedba.
U plesnim dionicama „Das Glas im Kopf wird vom Glas" određujem razliku pomoću istovjetnih, uniformnih kostima i pokreta. Ratnice ljepote su znakovi koji zajedno daju značenje. Ali svaki znak individualno preuzima drugu konotaciju putem intencije, karaktera, fizičke građe... to je takmičenje između fizičke i mentalne snage pojedinca i strukture, smjera i trajanja koreografije. Plesačice, živčane stanice, ratnice ljepote, nastupaju 'gole'. One su ranjive. Moguća je bilo kakva interpretacija. Možete vidjeti kako istovjetni pokreti kod svakog pojedinca poprimaju različito iskustvo i različite osjećaje. Proživljavanje emocija koje nisu reprezentacija nečeg drugog. U tom komadu prikazujem kako određena jedinka stvara vlastitu ljepotu tragajući za nedostižnim savršenstvom.
Ratnice ljepote pobjeđuju na takmičenju zato jer su u smislu ekonomije, koncentracije i eliminacije, usredotočene na svoju bit i bit izvedbe. Življenje od posuđenog vremena. Pod okriljem noći. One proživljavaju svaki trenutak pokreta kao da je nov, svaki djelić pokreta je događaj. One su u vlasti tijela. U tojigri prikazujem metafiziku zapadnjačkog i ruskog baleta. Balet posjeduje tradiciju poput crteža ili slike. Balet je izrazito moje područje u kojem redefiniram jezik plesa i iniciram nove procese u domeni prostora, pokreta i mentalnih priprema plesača.
Htio bih da moji glumci i plesači, pomoću koncentracije i samodiscipline, budu kao na koncima, da ih vodi nešto izvanjsko. Tu mora doći do predavanja volje, do uvježbavanja samoponištenja. Ne mislim da ples mora izražavati emocije. Ples je dublja forma posvećenosti, poput ratnika ili vitezova u mračnom i bestidnom vremenu. Moje koreografije „The Dance Sections" i „The sound of one hand clapping" napravljene su za soliste, pojedince koji zajedno čine klasični 'corps de ballet'.
U mojim su komadima uvijek bili prisutni rituali pokreta. U „The power of theatrical madness" po prvi put sam koristio klasični jezik baleta: **Annamirl van der Pluym** pleše leđima okrenuta publici i trideset minuta ponavlja jedan adagio pokret. A kada je na rubu iscrpljenosti ona podiže 'vladara bez odjeće', **Wima Vandekeybusa**, kao žrtvu i ostaje neko vrijeme u pozi Pieta. Ta kratka koreografija je oda i dekonstrukcija klasičnog baleta. A istodobno je oda pojedincu; plesačica u odnosu spram njezine plesne tradicije i povijesti. Kaos nastaje iz reda.
U komadu „Sweet Temptations" red nastaje iz kaosa. Tu je riječ o borbi između 'dinamičkog tijela', mase, tempa našeg vremena i 'pojedinačnog', melankolije mentalnog tijela (udvostručeno u starcu u kolicima, glumciblizanci **Albert** i **Jacques De Groot**). Na početku izvedbe mase su predstavljene kao pojedinačne papige. Ali čim se spoje, postaju dinamičko tijelo, masa koja tjera, ponižava i iskorištava pojedinca. U završnoj sceni „Sweet Temptations" masa je grupa pojedinaca koji se uništavaju fizičkim i mentalnim ekscesima komunikacije. Sve je fragmentarizirano a trijumfira 'pojedinac', melankolija mentalnog tijela. Glumci, glumice i plesači igraju 125



Skica za Silent Screams - Difficult Dreams

likova koji predstavljaju masu i neprestano improviziraju tijekom izvedbe tako da je njihovo 'Ja' u svakom trenutku zamjetno i vidljivo.

Greef: Onda će forma doista voditi vlastiti život, poprimit će vlastiti sadržaj?

Fabre: Pokoravam se zahtjevima materijala. Forma se razvija u procesu rada. Počinjem od neutralnog prostora. Imam stotine radnih skica, ali nijednu za postav. Na kraju procesa većina mojih postava se pokazuju kao posve jednostavni, kao naznake prostora. Nikada ne predstavljaju nešto, 'unutrašnji prostor' se razvija spram vlastitih pravila. Na isti su način ratnici ljepote postor.
Kostimi koje zadnjih dvanaest godina dizajniram zajedno sa **Polom Englesom**, a on je u većoj mjeri inovator nego što je kostimograf,


Jan Fabre na probi

uvijek tvore jedinstvenu cjelinu s unutrašnjim prostorom, oni omataju srž, živčanu stanicu. Primjer: scenarij mi daje teme na kojima improviziram skupa s glumcima, te iz njega nastaju funkcionalni i asocijativni objekti. Balast se odbacuje koncentracijom i eliminacijom, ostaje samo ono bitno što s tekstom, gestama i tako dalje, oblikuje sadržaj komada. U „The Interview that dies" u tekstu se nalazi motiv 'vode'. U tekstu je isto tako prisutna borba između likova oko estetičke simulacije i etike života. Unutrašnji prostor je posut kristalima soli, na podu se koprca živa riba, a stražnji zid je zeleni crtež na kojem se vidi riba. Osjećaj akvarija.
Svaki materijal ima svoju vrijednost i priziva određene asocijacije. Moja izvedba je strujni krug od materijala koji se odbijaju i privlače, koji se nadmeću, što uzrokuje interakciju 'sadržaja i forme' i 'forme i sadržaja'.

Greef: Očekujete li da ćete svojim radom zadobiti mjesto u povijesti umjetnosti i teatra?

Fabre: Magija teatra je u tome što umire u trenutku nastanka. Teatar u sebi nosi protuslovlje. Iza sebe ne ostavlja nikakvu ekonomsku vrijednost i to je divno. Moj projektor pokreće noću opruga koja se navija u rano predvečerje. Slike u mojim mislima ne blijede u svitanje. Najvažnije je to što moj kazališni rad i moja vizualna umjetnost sami zauzimaju mjesta u mojoj povijesti. Glede ostalog, vrijeme će reći svoje. (pjevuši) 'Time is on my side, yes it is...' Na pomisao da će netko za stotinu godina možda biti nadahnut da otvori nova vrata sporama mog srca, iz mog rada, blago se nasmiješim, a ponekad mi to daje energiju. Umjetnik kod koga se povremeno, negdje duboko, ne javi takva pomisao, ne vjeruje u svoj rad. No najvažnije je da u 'mojoj povijesti' moj rad može nadahnuti

mene ili nekog prijatelja da otvorimo nova vrata. I da osjećam radost ili zadovoljstvo kada kreiram svoj teatar ili svoju vizualnu umjetnost. Što se ostalog tiče: (pjevuši) 'Time is on my side, yes it is...'

Greef: U Vašem je radu s glumcima zamjetan određeni razvoj. Sada su vaši glumci drukčiji nego prije, primjerice u „Sweet Temptations". Što taj razvoj sadržava?

Fabre: Postoji razvoj onako kao što se sve u životu razvija. Ljudi s kojima radim još mi se više sviđaju. Zato se još više brinem oko detalja. Prije sam osjećao kako nešto moram dokazati i stoga sam iz sebe ili nekog drugog forsirao mogući talent. Kad radite s ljudima, kroz druge saznajete i otkrivate mnogo toga. Biti glumac ili plesač jest duhovni čin. Pokušavam im pomoći u njihovom razmišljanju. Kako sam rekao, volim raditi s ljudima o kojima mogu sanjariti ili maštati i koji mi u procesu rada pokazuju spore svojih srdaca. Redovito održavam audicije da upoznam ili pronađem nove plesače ili glumce, ali to je kao da tražite iglu u plastu sijena. Moji glumci i plesači moraju biti ratnici ljepote. Moraju vladati nad svojim spolom i energijom tako da zrače vidljivom ljepotom. Ratnici ljepote moraju biti sučesnici, sukrivci u uroti stvaranja, u uroti laži imaginacije. Dobar glumac ili plesač postaje vlastiti režiser ili koreograf u smislu 'osobne okrutnosti' i samodiscipline. On ili ona se trebaju drznuti da vladaju nad svime, a da su pri tome toliko transparentni da možete vidjeti osobu u svim njenim proturječjima i sumnjama. On ili ona se trebaju drznuti da budu trivijalni i uzvišeni. Ratnici ljepote gospodare vremenom. Na taj način upravljaju ritmom, pokretom, akcijom i jezikom. Svojim tijelima mogu svjesno ući u ekonomizirane odnose i manipulirati drugim tijelima i objektima, ukoliko to iziskuje izvedba. Talent kao oblik poštivanja materije. Ekonomija kao prilika za preciznu analizu pokreta tako da glumac ili plesač prenese točnu informaciju. Glumac ili plesač je svjestan prostora, u stanju je kreirati prostor tako da i sam postaje prostor. Onako kako **Fred Astaire** može plesati i počiniti ubojstvo bez osjećaja moralne odgovornosti. Ratnik ljepote je živčana stanica i rešetka u prostoru koju dijeli i postavlja svijest i igra prostora. On je organski po poznavanju i po kodifikaciji vlastitih aktivnosti; genetski jer je vremenit, sa znanjem kako uporabiti i podijeliti vrijeme; aktivan po tome što je svjestan poetskih snaga koje mora upotrijebiti da izvrši sve pokrete koje može, ali neće izvršiti. Bolje mi je da pregrizem jezik i iskopam si oči (smijeh). Ustvari, ja sam samo slijepac kojem je potreban pas da bih dospio tamo gdje želim doći. To ne moraju uvijek biti psi s pedigreom, mogu i psi lutalice. Sviđa mi se miris ljetnikovaca i miris ulice. Želim osjetiti nečiji miris dok glumi ili pleše. Po mirisu **Tamare Beudeker** ili **Marca 'Moon' van Overmeira** mogu reći jesu li dobro plesali i glumili, ili baš i nisu.

Greef: Jednom ste napomenuli kako imate planove za vlastiti teatar.

Fabre: Time se bavim već nekoliko godina iz puke potrebe da u glavi vizualiziram mjesto gdje bih zbrinuo svoje izvedbe. Zato jer su većinu kazališnih zgrada projektirali vrtni patuljci i lego arhitekti koji o teatru ne znaju ništa. U njihovim zgradama ili halama ne štuje se odnos glumac/gledatelj. Glede glasa, akustika je loša. Trećina publike ne može doživjeti moje izvedbe upravo zbog lošeg tretmana prostora za publiku.
Imam nacrte, tehničke planove, modele za kazališnu zgradu. To je istraživanje ispravnih odnosa i najprikladnijeg volumena za moje izvedbe. Oblik je zasnovan na kriški torte i principu trećeg oka. To je interakcija skulpture i arhitekture koja može potaknuti različite odnose između posjetitelja teatra, pojedinca i teatarske industrije, društva. Skulptura na otvorenom kao utočište za moje ideje o teatru. Unutar zgrade, prostorija za probe iste veličine kao i pozornica, razmaci i dimenzije se poklapaju s onima od teatra. A prostorija za probe mora posjedovati atmosferu mog dnevnog boravka u kojem pišem i crtam. Mjesto za rad gdje moj nered ispunjava zrak, na takvom mjestu mogu raditi.

Imam nacrte, tehničke planove, modele za kazališnu zgradu. To je istraživanje ispravnih odnosa i najprikladnijeg volumena za moje izvedbe. Oblik je zasnovan na kriški torte i principu trećeg oka. To je interakcija skulpture i arhitekture koja može potaknuti različite odnose između posjetitelja teatra, pojedinca i teatarske industrije, društva

Greef: Hoće li takav teatar biti sagrađen?

Fabre: Ne znam, ništa nije nemoguće. Lokacija na koju pomišljam mora biti izvan grada. Ako je u gradu, mora biti ispod zemlje, dostupna samo posvećenima. Ili da plovi u oblacima. Ne ona stara ideja da se teatar i crkva moraju nalaziti u gradskom središtu. Važan je i prilaz. Morali bi neko vrijeme hodati u sumrak, pod zvjezdanim nebom. Lokacija će zračiti energiju. Duhovno anarhična kuća, skulptura, mjesto je za poticanje komunikacije i razmjenu ideja. Kuća mora biti atraktivna i zavodljiva, u njoj gledatelj sa zadovoljstvom ostaje i nakon izvedbe. Idealno su mjesto, u mojoj mašti i u jednom koncepcijskom modelu, valovita flamanska polja o kojima pjeva **Jacques Brel**. Skulptura će biti postavljena tako da ne kvari krajolik. Krov će biti od zrcala koja će odražavati tipične flamanske oblake i svjetlo. Kraća strana kriške torte bit će pomična da publika kad je lijepo vrijeme može sjesti na otvorenom i doživjeti izvedbu pod okriljem noći.

Hugo de Greef je direktor Kaaitheatera iz Bruxellesa

MANIFESTI!

Kazalište manifesta bilo je česta tema Eurokaza. Gledatelji Eurokaza sjećaju se i „manifestativnog" ubojstva nizozemskog producenta Jana Zoeta koje je „izvršio" Vlado Repnik iz Ljubljane na okruglom stolu o kazalištu manifesta. Zanimljivo je pogledati kakav dojam danas ostavljaju isti tekstovi

Derevo

Članovi grupe izbjegavaju riječi teatar, glumac, gluma, radije svoj rad smatraju osvještenjem postojanja osobe.
Članovi grupe Derevo vjeruju da čovjek hoda pognute glave.

Oni također vjeruju u važnost:
- puzanja malog djeteta
- početka kretanja
- početka zvuka
- nepokretnosti
- snova
- ravnoteže somnabula.

Oni uviđaju:
- da čovjek živi u stalnom ratnom stanju sa svijetom koji ga je rodio i da u svakom trenutku taj rat gubi;
- da čovjek živi kratak i okrutan život;
- da postoje ljudi koji su našli mir i koji žive divnim i vječnim životima, no njihovi se glasovi ne čuju.

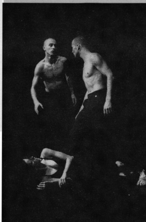
Ne uzdamo se ni u što osim u nešto po čemu naše živote živimo zajedno.

Vjerujemo:
- da su važne drevne knjige i drugovanje sa životinjama;
- da je obzor uvijek nama u podnožju i da nebo počinje upravo od tla.



Montažstroj

Manifest
Mi smo djeca real-socijalizma.
Navijamo za Nogometni klub „Dinamo" iz Zagreba.
Borbeni smo i sportskog smo duha.
Mi smo atlete srca



Etant Donnes

Manifest

Teatar Etant Donnes jest:
Zlatni rog još dublje crnine.
- teatar smrti, u vidu smrti, tj. obrnutog života, pogled odozdo nagore.
- izražavanje riječima života, ali praznima, riječima oblika, ali lišenima njihovih sadržaja.
- pozitivan smjer nalazi se u izražavanju, u traženju njegova puta, tj. u nalaženju samo njegove praznine.
- da bismo ga našli, moramo tražiti, da bismo tražili, valja (se) sraziti (u) prazninu, a ne izraziti puninu.
Samo tako se može naći, otisnuti punina, a ona nije ništa drugo do asimilirana i shvaćena praznina.
Punina je nosilac dijela relativne istine u određenom stadiju života.
Teatar iskupljenja je teatar metamorfoza.

Teatar Etant Donnes jest:
- teatar unutar teatra
Pozornica nije „slobodan" prostor nego način tisućljetne komunikacije.

Rad teatra Etant Donnes jest:
- teatar unutar teatra
- izoliranje teatra Etant Donnes unutar postojećeg teatra
- borba iznutra za preudešavanje postojećeg teatra
- produbljivanje činjenica na ravnoj crti tradicije, teatra iskona (primjerice, rimskog teatra, poganskih rituala i španjolskih crkvenih prikazanja).

Ustoličenje teatra u teatru dakle jest:
- prostorno i političko izoliranje (politička gesta)
- borba unutar stranke
- produbljenje općeg pojma teatra, namjere i oblika djela Etant Donnes (obratiti pažnju na dijalektičke veze između svih teorijskih i praktičnih radnji).

Teatar Etant Donnes ne želi ponovno nalaziti teatar iskona (to bi bilo jednako vraćanju unazad) nego polaziti od te tekovine i razvijati je najmetaforičnijim postupkom.

Gesta Etant Donnes jest:
vanjsko
unutrašnje

Za teatar, za zvuk, za sliku.
- obnavljanje kodificirane upotrebe zastora, prizora, činova, planova (dvije dimenzije, samo jedna dubina).
To je pozitivni smjer, smjer od vanjskog prema unutrašnjem, dakle, dijalektički, od zemlje ka nebu.
Zlatni smjer, naime, ne-smjer.
Zlatni smjer je poetička sublimacija pozitivnog smjera:
- ovladavanje pozornicom koja predočava i točno je prostor tijela
- kodovi (prizori, činovi, itd.) koji svaki put znače jednu fizičku i duhovnu etapu.

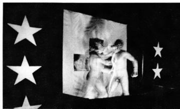
Djelujući na tijelo, djeluje se na duh.
Djelujući na prizor, djeluje se na tijelo.

Pismo i prizor također se uspostavljaju kao produžetak tijela, praktičkog tijela transmutiranog u oznake i prostore.

Plan prizora, to su dva oka pojave koja prethodi predočavanju.

Uvođenje dimenzije dubine kao jedine jest uvođenje reljefa, tj. smjera života.

Etant Donnes jest predočavanje, tj. stvarnost.



GLEDALIŠČE HELIOS

UMRLA JE KAZALIŠNA UMJETNOST;
ŠTO JE MOGUĆE, ŠTO JE BESMISLENO.
I ZAKOPANA OŽIVLJAVA;
ŠTO JE ISTINITO, ŠTO JE NEMOGUĆE.

BRIGADE LJEPOTE kroz stratifikaciju svoje snage revaloriziraju mrežu civilizacijskih magnetizama i poručuju vam:
Koga nije porazio poraz, porazit će ga pobjeda. Tko uvidi naša djela bit će u njima viđen. Najprije morate umrijeti pa tek potom svjedočiti. Samo tako postat ćete nesmiljeni oblikovatelji svoje volje. Samo tako vaša će volja neprekidno revitalizirati zahtjev za modernim. Samo tako konstruirat ćete SUPRAMODERNIZAM.

RAZVOJ DOGAĐAJA SAMO JE JOŠ ALUZIJA NA LJUDSKO TIJELO KOJE SE KROZ ACENTRIČNU NEKROFILIJU KAZALIŠTA HELIOS PREOKREĆE U MOĆ OŽIVLJAVANJA LEŠEVA.



RAFFAELLO SANZIO Santa Sofia - teatro khmer

U crkvu Sv. Sofije u Istanbulu nećeš ući bez prevrata. Skloni se, ti koji po navici zalaziš u kazališta, ovdje nema slika za tebe. Ovdje se ne može vidjeti ništa što bi mogao komentirati s estetskog stajališta. Skloni se, lice svijeta, ovdje se ne govori o tradicionalnim biografskim stvarima.
Dođi, ti, koji se želiš boriti protiv činjenice da si rođen, da se nalaziš ovdje i da koristiš ova tu sredstva.
Ovo je kazalište koje se odriče predstave (ponajbolje predstave nastaju kad nema nikakve predstave - to nisam ja izmislio). Ovo je kazalište nove religije*: zato dođi samo ti koji želiš biti sljedbenikom glavnih nosilaca Nestvarnog. Stvarnost nam je poznata i razočarala nas je još kad smo bili samo četiri godine stari. Nije li se i tebi to dogodilo? Ali, nemoj misliti da nadrealizam može riješiti ovaj problem - nadrealistički je ključ posve pogrešan u svojem nesvjesnom preodređenom konzervativizmu. Ovo je kmersko kazalište, tvrdimo to jasno i glasno: ovdje se radi o rušenju svijeta.
Ovo je ikonoklastično kazalište: ovdje se radi o rušenju svih slika kako bi se slijedila jedina osnovna stvarnost: anikozmička nestvarnost, zajednitšvo nemišljenih stvari.
Ovo je političko kazalište: praktični savjeti kako izbjeći one koji nas žele vidjeti mrtve. Da, izbjeći, prije nego boriti se protiv njih jer, u tom slučaju, bilo bi pogrešno vjerovati da bi nam oni koji nas žele vidjeti mrtve mogli uistinu nauditi (za početak, ponavljam, izbjegavaj ih i, ako te zaista pograbe za vrat, pokaži svoju najrazornju preobliku). Da, u ovom kazalištu, koje nema mnogo veze s prošlošću, govore se suštinske, tehnički upotrebljive stvari. Nisu to pripovijetke, pričice, emotivni anagrami, već novo pragmatično saživljavanje. Ako se slažemo s onim što je rečeno, onda nam to valja i činiti. Ovo novo kazalište-pragma koristi za svoju komunikaciju parabolu. Zapravo, sve je parabolično jer stvari koje se govore suviše su osobne da bi bile rečene na novinarski i popularan način. Parabola je naizgled vrlo jednostavna i zbog toga mnogi, skandalizirani tako prizemnom simbologijom, odlaze ogorčeni prevelikom jednostavnošću. I dobro je što nas preziru jer očekuju jezik pun dvosmislenosti čiju „kompleksnost" mogu dešifrirati zahvaljujući svojem humanističkom odgoju. A ovdje se odgojenom i neodgojenom pružaju posve jednake mogućnosti (bez lažne sklonosti prema neodgojenosti) jer ovo je kazalište koje bez ostatka transcendira kulturu. Svi imaju *istu* vrstu teškoća, ako su uopće teškoće posrijedi.
Jedine činjenice uzete iz stvarnosti (po mogućnosti mrtve), koje se opisuju ili koriste, isključivo su funkcionalne i stalno očekujemo i nadamo se da ćemo jednog dana moći i bez njih. To su primjerice upotreba talijanskog jezika (njime se služimo), a teret njegove tradicije uistinu tišti i kompromitira. Naša se vještina sastoji u iskorištavanju njegovih ontoloških slabosti i u skladanju parabola. Parabolično kazalište predstavlja te „slike voditeljice" jer su već one viđenje nestvarnoga. Parabolično kazalište smješta se s onu stranu kulture, izazivajući eksploziju svijeta ono romansiranu povijest prisiljava da izađe na svjetlo dana. Ovo novo kazalište vrlo je svjesno tjelesnosti svakoga (glumac-svećenik, glumac-sudionik, gledatelj). Možda naizgled čudno, ali jest: uživljavanje mora biti potpuno premda se ne djeluje na živčani sustav u pravom smislu (glumac koji vas rasplače time što sam neutješno plače...). Cijelo se tijelo mora osjetiti potresenim i uvjerenim u sve što se kreće oko njega. Istina, važan dio sofijskog sadržaja jest i ono što se govori, ali tijelo se ne smije time zamrznuti, ne smije jednostavno razabirati nego mora biti potpuno uvjereno. U tom trenutku upleće se ritmika, umijeće brojeva, i potresa tijelo kao da ga rešeta. To silovito potresanje organa povjereno je u zadatak glazbi jer ona je najtjelesnija i najdosadnija umjetnost po onome po čemu je ubrajamo u svjetovne pojave.
Govor izrečen u Svetoj Sofiji glasi ovako: tradicija poništava (uključujući i tijelo navedeno na reakcionarno ili mehaničko držanje tipa uzrok - posljedica; usporedi užasavajuće općeproznate eksperimente s miševima).
A parabole glase više ili manje ovako:
- Parabola bolesnog Pola Pota.
- Parabola djećaka, simbola zapadne civilizacije.
- Parabola kada tamjana.
- Parabola Leona III. Izaurijskog, ikonoklausta.
- Parabola uzdržavanja od hrane.
- Parabola oborene ikone.
- Parabola zen redovnika boraca.
- Parabola poderanog telefonskog imenika.
- Parabola spaljene igračke.
- Parabola otkrivenja prave prirode anđela i đavola, tj. živućih simbola.
- Parabola prikaze koja poučava.
- Parabola apokatastaze.
- Parabola Tohu wa Bohua, pretkozmičkih privida, čistih i savršenih mogućnosti bezobličnog bitka.
- Parabola nove anti-kazališne liturgije koja nema nikakve veze s autorefleksivnim razgovorima o tzv. kazališnom jeziku ili drugim frankofilnim stvarima.
- Parabola opore mržnje oslobođene svaki strasti.

F. to Soc. RAFFAELLO SANZIO
nikad rođeni nikad umrli

Religija Kolumne nastala je u 20. st. n. e. čiji je sofijski sadržaj inspirirala jedna hipostaza (osoba), odavno mrtva i po vlastitoj izričitoj želji anonimna.



Ivan Stanev MANIFEST SREDNJE MJERE

1.
Mudrost stoljeća je povratak srednjoj mjeri; saniranje plitkosti, njena herojska konzekvencija. Skandal više nije moguć, kao što je André Breton krajem šezdesetih navodno rekao španjolskom režiseru Louisu Buñuelu. Jadni André Breton! Skandal je radni koncept društva niveliranja. Tko nije u stanju ponašati se skandalozno, umire. To je natjecanje duhova u ugroženom miru. Hladnokrvni ubojica je malograđanin bez malograđanstva. Njegov naredbodavac je političar bez politikuma, otac izgubljenog sina, glumac ad infinitum. Rat koji bjesni u daljini, kod kuće biva odigran kao divlja debata; ipak, ta debata je kasniji uzrok rata.
Od nas se očekuje apel. Apel se ne događa. Otvorena usta ostaju kao izvor zastoja, human shells, dead treasure, world without end.
2.
Prepričavanje ruševine, zastrto vječnom travom volje za predstavom, moć bez riječi, glupo lice: You know nothing? Do you see nothing? Do you remember „nothing"?
Ipak, pozadina je uvijek ista: *Proleteri svih zemalja.* Sjedinjenje dolazi kasnije, sijeva nakon groma, kao poanta rečenice. To je manifest srednje mjere vremena, proširenje bez posljedica, gesture without motion, paralysed force.

3.
U drugom glavnom gradu, Sofiji, najužasniji mjesec je zadnji termidor, novogradnje su sarkofazi jednakosti gdje je bratstvo pokopano u stambenim zajednicama. Nema mjesta za slobodu. Pošao sam, tada, u šetnju između stambenih blokova nazvanih *Nadeschda* i zastao ispred broja 507. Tamo je rođena moja majka kada je stoljeće oteklo natrag. Htio sam znati gdje ovdje živi nada, na kojem katu, i rekli su mi, *Nadeschda* je ime, nije značenje; i krenuo sam dalje kroz ta brda. O my people, what have I done unto thee.

1.
... monotonim glasom daje uvod u kojem otprilike kaže sljedeće: „Moderna umjetnost je umjetnost citata, iako ona omogućuje da prošlo zvuči novo; sve tradicionalno u umjetnosti je plagijat (reče Buñuel); moderna umjetnost povezuje na prvi pogled nespojive tekstove, jer spoznaje njihovu unutarnju svezu." Jedan učen govor sastoji se uostalom gotovo isključivo od citata.
2.
U tom svom prvom komadu pokazao je mladi redatelj neke od svojih nihilističkih postulata njegova teatra. To su razaranje tradicionalnog teksta i kompozicije drame, objava rata naturalističko-realističkom odrazu života, razaranje stereotipa glumaca i potraga za principijelno novom vrstom scenskog ponašanja. Rezultat je bio teatar koji se iz temeljno različitih i čak uzajamno isključivih citata-fragmenata, totalni redateljski intenzivni teatar. Redatelj se drži moderne umjetnosti. On hrabro izrezuje dijelove literarne, filozofske estetike i teatarske klasike koje je sam izabrao i zatim ih iznova zašiva u cjelinu.

II,1.
B. Kritika
U vremenu bezizlaznosti teatar je postao svoj vlastiti anakronizam. Nije riječ o tomu da nema nikakva teatra, nego nedostaje neka zadaća koja s teatrom cilja preko teatra. Znatiželjnici na mjestu nesreće znaju o čemu je riječ: život je uzrok smrti života. Gledati-i-umrijeti ne može se više zbivati kao kulturna katarza. I smrt je izvlašćena kao autentični događaj. Potržištenje umjetnosti ad infinitum zahvaća u sam život. Nitko ne može umrijeti; on zaudara pri nestajanju, njegova smrt-uskrata. Tako je teatar, a s njim sva umjetnička djela u razdoblju njegova anakronizma propao na razinu znamenitosti; turisti i kulturhistoričari pokazuju se kao njegova zadnja začuđujuće tuđa publika. Otuda i iskušenje da se potresu duhovi. Tko ne može doživjeti smrt, mora je barem polagano gledati. U vremenu kurvi hermafrodit je poglavica.

C. Dvojba
Moglo bi se dalje govoriti. Da je građanski ustanak dovršen. Da onaj tko je jučer na društvenoj pozornici srao/jebao, može danas mirno zadovoljan umrijeti. Novorođeni žderu dalje, bez užitka. Tko će u čekaonici vremena izvući sretan broj izbavljenja. Moglo bi se govoriti dalje. No, treba li? Isplati li se, isplati li se, govoreći s Karamazovim, koji jednom nije htio spasiti svijet, jer bi spas koštao jedne jedine dječje suze, isplati li se učenim glasom opisivati poučnu sramotu koju svi bolje poznaju od samih sebe, njeno anaerobsko mišljenje, njenu ekspanziju u duhu, njenu militantnu estetiku pantofagije? I zašto? Infernalni raj je u svjetskom teatru šarana več odavno ispunjen, podjela rada nesretno prevladana: redatelj je publika, glumac riba.

D. Pismo
Draga majko, prijatelji, rođaci, domovino!
Jučer sam prvi puta bio u teatru. Vidjeli smo ribe kako umiru i mislili na propast.

Ivan Stanev, sada u Berlinu (1990.)

Kozmokinetičko kazalište „Crveni pilot" Manifest

Otkriće u meni izazvalo je psihički napad najviše magnitude. Bio sam u memoriji stišanog svijeta, bio sam crno zapisan u samorestrikciju, bio sam u strategijskom totalu onoga koji se nikada ne predstavlja i želim govoriti o svojem Otkriću. Ali, to nije moguće! Ja svoje misli vidim i vidim ih upravo tako kao što ih svi misle koji su besputni s restrikcijom i kontrolom. Naše otkriće je kinetički talent: Mi, čija saznanja su svjesna sebe kao moći, mi, koji mislimo materijom i odijeljeni smo od mase, mi, koji otkrivamo svoje zemljopisno središte u pokretu. Povijest je zauvijek i nepovratno zatičena u neodrživ prostor memorije! Proizvodnja svijeta je metoda, koja se razvila u organsku supstanciju racija. Mi, nemamo pozornicu, mi smo Kozmokinetičko kazalište „Crveni pilot". Mi ne trebamo pluća, jetru i organe za ravnotežu jer smo oslobođeni gravitacije. Mi nemamo genitalije jer smo oslobođeni nagona za slobodom. Mi gradimo Opservatorij za osvajanje paralelnih svjetova. Mi smo radnici koji gradimo dramu svemira.
Prošlost je zapisana u sveobuhvatnim dramama koje su uprizorene u nepreglednim prostorima bezbrojnih zaboravljenih scenografija. Opservatorij je univerzalna scenografija Kozmokinetičkog kazališta „Crveni pilot". Budućа vječnost se uspostavlja u novoj točki gledanja. Opservatorij je paralelni prostor u kojem se psihološko determinirano spajanje čovjeka s predmetom samo promatra. Opservatorij ne odražava, Opservatorij ne ruši, Opservatorij samo promatra raspad.



Manifest „Zenit"

Mi smo se uzdigli.
U Zenitu ljudskih razdoblja oblikovala se u zanesenosti
naša čelična kompleksnost i pokazala nam projekciju
a da nije dopustila da zaboravimo nepostignuto.
Nismo bili orlovi.
Orlovske su bile samo naše oči i srce.
U nama je bila hrabrost križara,
u nama je bila hrabrost gardista.
Mučeništvo je moralo postati umjetnost,
jer je s likvidacijom onoga svijeta
postalo njegovo lice zakrito,
da bi ga naša snaga ustoličila kao hologramsku realnost.

glosarij

Priredili:
Emil Hrvatin
Gordana Vnuk
Ivica Buljan
Goran Sergej Pristaš

Autobiografsko kazalište
Performansi koji istražuju autentično, neposredovano, realno, u kojima umjetnik zauzima status umjetničkog djela, gdje je izbrisana granica između realnosti svakidašnjeg života i njene reprezentacije.

Brezovec, Branko
Redatelj čije su predstave izvedene na gotovo svim dosadašnjim Eurokazima.

Estetika nestajanja
„Stvari su utoliko prisutnije što više isparavaju i što izmiču svijesti." (Paul Virilio)

Estetika trajanja
„Što se događa s pukom dužinom vremena?" (Hans-Thies Lehmann). Lehmannov koncept odnosi se na tipove kazališta i predstave koje izdvajaju vrijeme kao jednu od nosećih kategorija kazališta, bilo da se radi o predstavama izuzetne dužine, predstavama u kojima se koristi usporeno kretanje ili u predstavama pretjerano razvučenih pauza.

Feminističko kazalište
U Europi gotovo nepostojeće, posebno marginalizirano iz svih, čak i najotvorenijih festivalskih, producentskih, kritičarskih i teoretskih fokusa zanimanja. Na Eurokazu naznačeno prisutnošću Rachel Rosenthal. Feminističko kazalište radikalno subvertira reprezentacijske modele zapadnog kazališta, ukazujući na načine spolne dominacije u različitim kazališnim formama, konstruirajući vlastiti jezik fragmentarne dramaturgije, antiherojskih protagonistica, autobiografskih ispovijedi, eksplicitne tjelesne naslade. Ukazuje da su politički projekti kraja tisućljeća projekti manjina.

Flamanski val
Producentsko-kritičarska oznaka za niz stvaraoca iz flamanskog dijela Belgije (Jan Fabre, Rosas, Needcompany, Wim Vandekeybus) te njihove produkcijske pristupe (Kaaitheater, Flamanski kazališni institut), koji su se pojavili početkom osamdesetih: najprije u radikalnim oblicima performansa (Fabre i tadašnji Epigonentheater Jana Lauwersa), fizičkog teatra, a kasnije u iščišćenim eklektičkim tvorbama. Svi spomenuti umjetnici razvili su svoje prepoznatljive izričaje za koje je jedini mogući zajednički nazivnik teritorijalni.

Hiperples
Oznaka za čitav smjer suvremenog plesnog kazališta opsjednutog brzinom pokreta, mijenjanja prizora, cjelokupnog događanja (vidi estetika trajanja).

IETM (Informal European Theatre Meeting)
Mreža evropskih nezavisnih producenata osnovana 1980. s ciljem povezivanja neinstitucionalnih oblika kazališta i novih oblika produkcije. U Zagrebu je 1990. organiziran godišnji plenarni susret, kao dio Eurokaza i uz predstavljanje tadašnje jugoslavenske produkcije.

Ikonoklastički teatar
teatar koji se bavi problemom destrukcije slika, odnosno energijom i strukturama koje prethode slici. Novo kazalište osamdesetih uglavnom pokušava osloboditi kazališni jezik od ideologije teksta naslanjajući se na sliku kao moguće rješenje (veliki broj redatelja i koreografa dolazi iz područja vizualnih umjetnosti i oni, odbacujući tekst, počinju izvan problema). Ikonoklastički umjetnik se vraća temeljnom kazališnom materijalu, tekstu i glumcu, pokušavajući osloboditi ideologije samu rečenicu. Istodobno oni se bave i ideologijom slike. Kako povezati oslobođenu rečenicu s oslobođenom slikom njihova je glavna preokupacija.

Jugoslavenski kazališni network
Ideja o povezivanju kazališnih producenata bivše Jugoslavije, potaknuta pozitivnim iskustvima IETM-a.

Kazalište manifesta
„Relativno zatvorene umjetničke zajednice čiji članovi pristaju uz svoj pomno razrađeni credo s izvjesnom dozom fanatizma i netolerantnosti, a koji je neophodno poznavati da bi se u cijelosti shvatio smisao predstave koja je samo, ponekad ne i najvažniji, dio njihovog djelovanja (Raffaello Sanzio, Derevo, Rdeči pilot, Etant Donnes)." (Gordana Vnuk)

Lingvistički kubizam
John Jesurunova oznaka za njegove hiperdijaloške predstave.

Nadglumac
Glumac je u ovom stoljeću bio preimenovan u: nadmarionetu (Craig), umjetničku figuru (Schlemmer), atletu srca (Artaud), izvođača (Schechner), činioca (Yvonne Rainer), ne-glumca (Kirby), ratnika ljepote (Fabre)... Uvijek je riječ o tome što konstituira glumčev subjektivitet u određenoj formi ili kazališnom postupku.

Nasilje
„Nasilje je neizbježno u transformaciji stvari. Poput rada na kipu morate upotrijebiti silu kako biste iz kamena oblikovali novi predmet, tj. oblik. Mi nasilje shvaćamo pozitivistički, jer ono nije usmjereno protiv gledaoca, već protiv klime pasivnog zadovoljstva." /La fura dels baus/

Nova dramaturgija I.
„Metodološki postupci jukstaponiranja različitih tekstova, kazališnih žanrova, povijesnih stilova, kako bi se u prividnoj konfuziji lingvističkog i stilskog kubizma začela nova harmonija koja zbunjuje gledaoca (koji tek mora naučiti gledati)." (Gordana Vnuk)

Nova dramaturgija II.
„Nova dramaturgija stupa u sfere vizualne i akustične dramaturgije. Unutar ova dva koncepta i ne više samo tekstualnog, uspostavlja narativne forme kao vezivno tkivo kazališnih elemenata. Bavi se sadržajem i kompozicijom prostora (i vremena) samog, kojeg predstavlja kao tekst." (Irena Štaudohar)

Nove tehnologije
Kazalište ima ambivalentan odnos do tehnologije: hipostazira čovjeka, tijelo, njegovu ludičku sposobnost uzdiže do suštine same kazališne umjetnosti. Usporedno razvija vlastitu tehnologiju, prvenstveno kroz vanjsku i unutrašnju arhitekturu. Pitanje novih tehnologija više nije esencijalističko (npr. „hoće li hologram nadomjestiti glumca?") već stvar razvijanja komunikacijskih modela između samih stvaraoca te stvaraoca i gledaoca.

Novo kazalište za novu djecu
Sklop predstava na prvom

Eurokazu, koje djeci medijske kulture podastrijevaju bajke vizualnih i glazbenih atrakcija.

Plemeniti diletantizam
Govoreći o kazalištu Istoka, E. G. Craig je zapisao: „Naturalizam je stupio na scenu zato što je izvještačenost postala neukusna i dosadna. Ali ne zaboravite da postoji i plemenita artificijelnost." Plemeniti diletanti ironiziraju koncept „dobrog teatra" i „profesionalne glume". Njihove predstave često izgledaju grubo i ružno jer ne brinu o uobičajenim estetskim kategorijama. Plemeniti diletanti istražuju beskompromisno (stoga i nekomercijalno) temeljne kazališne probleme, filozofska pitanja ljudskog bivanja na sceni.

Plesno kazalište
Prijevod njemačke kovanice Tanztheater. Polje scenskih umjetnosti nastalo zbližavanjem modernog plesa, kazališta i drugih umjetnosti. Bum doživljava u sedamdesetim, s predstavama Pine Bausch, u drugoj polovici osamdesetih postaje dominantnim festivalskim žanrom. Univerzalizam, zavodljivost, dinamika, nepretencioznost u pop varijanti plesnog kazališta te istraživanje odnosa između različitih umjetnosti, reaktualiziranje klasičnog baleta, politika tijela i nasilje nad individuumom u njegovoj angažiranoj varijanti, učinili su plesno kazalište najpopularnijim među novim oblicima kazališta.

Postmoderna
Najveći kazališni projekt 20. stoljeća jest pomirenje Artauda i Brechta.

Postmoderna protumačena djeci
„Postmoderna bi bila ono što u moderni aludira na nepredočivo u samom predočavanju; ono što se opire utjehi dobrih oblika, konsenzusu ukusa koji bi dopustio da se zajednički doživi čežnja za namogućim; ono koje se raspituje o novim predodžbama ali ne kako bi u njima uživalo, već da se time bolje izoštri osjećaj kako postoji ono nepredočivo. Umjetnik, pisac postmoderne, u položaju je filozofa: tekst što ga piše, djelo što ga stvara, nisu vođeni već ispostavljenim pravilima, pa se o njima ne može suditi na osnovi jednoga određenog suda, odnosno tako da se na taj tekst, na to djelo primijene poznate kategorije." (Jean-François Lyotard)

Postmodernizam
„Post-modernistički obrat bio bi u tome da izravno pokažemo samog Godota: kretenastog debeljka kome se ne dolazi, kojega za nas nije ni briga, koji je u stvari upravo onakav kakvi smo mi, koji se tako reći greškom, a da ni sam nije znao, našao na mjestu Predmeta, počeo otjelovljivati sublimni Predmet čiji Dolazak čekamo". (Slavoj Žižek)

Postmainstream I.
„Postmainstream ima više lokalan i regionalan karakter i može se upotrijebiti kao pojam da bi se opisalo ono što se događa kada je pojam mainstream istrošen: on miješa stilove i tradicije koje nije bilo moguće kombinirati pod pojmom mainstreama zbog estetičke čistoće ili čvrstoće trendova. Stoga je učvršćivanje trendova jedna od glavnih točaka kritiziranja mainstream kazališta. (...) U devedesetim godinama više nije pogrešno miješati stilove, na primjer metodu Grotowskog, rituale i vizualno izvođenje." (Knut Ove Artzen)

Postmainstream II.
„Nakon pada Berlinskog zida kulturnjaci sa Zapada, a među njima i kazališni ljudi, požurili su prići svojim kolegama u takozvanim 'zemljama u mijeni'. Pravila koja vrijede u ekonomiji bila su prenesena na područje umjetnosti: naša tehnologija i industrija su u zaostatku, mi se služimo starim tehnologijama, pa je i naša umjetnost u osnovi u zaostatku za temeljnim kazališnim konceptima koji se upravo promoviraju na Zapadu. Po mojem mišljenju taj je prijenos bio posve mehanički, a sada se zapravo događa to da umjetnici 'zemalja u mijeni' uvoze mainstream kazalište, što će reći kazalište nastalo na područjima ekonomske, pa i kulturne moći kakva su Amsterdam, Bruxelles i Frankfurt." (Gordana Vnuk)

Postmainstream III.
„Kako je mainstream sociološki termin koji je odraz određenih kazališnih pojava, čini mi se da termin postmainstream ne može biti operabilan u smislu objašnjavanja ili stvaranja instrumenata za tumačenje nekih kazališnih pojava zato što je on također odraz jedne sociološke pojave." (Goran Sergej Pristaš)

Supramodernizam
„Najprije morate umrijeti pa tek potom svjedočiti. Samo tako postat ćete nesmiljeni oblikovatelji svoje volje. Samo tako vaša će volja neprekidno revitalizirati zahtjev za modernim. Samo tako konstruirat ćete supramodernizam." (Iz programa Gledališča Helios za predstavu „Brigade ljepote")

Tehnike tijela
„Načini na koje ljudi znaju, od društva do društva, upotrebljavati svoje tijelo." (Marcel Mauss)

Tijelo I.
„Tijelo je ispisana površina događaja, mjesto razdruženog sebstva (koje usvaja iluziju substancijalnog jedinstva) i oblik u razgrađivanju. Zadaća genealogije jest pokazati potpunu upisanost tijela u povijest i proces njena destruiranja tijela." (Michel Foucault)

Tijelo II.
„Ne možemo razumjeti tijelo. Ne možemo ga analizirati. Možemo ga samo opažati. Odatle moje rastuće zanimanje za balet, budući da u njemu nema ničeg što bi trebalo razumjeti." (Heiner Müller)

Totalitarizam i umjetnost se (ne) isključuju
Bez negacije u zagradi manifest Laibachove radikalne kritike totalitarnih mehanizama vlasti, kojih dio su i umjetničke produkcije; s negacijom u zagradi naslov prvog i najkontroverznijeg razgovora na Eurokazu. Raspon polemika o odnosu umjetnosti i ideologije zahvatio je romantičarske snove o umjetnikovoj autonomiji, stigmatizaciju Neue Slowenische Kunst, vaganje tko je više socijalističkog virusa razasuo po ovim prostorima, Slovenci ili Hrvati, Kardelj ili Šuvar...

Upad realnog
Lacanovski koncept kojim se trga simbolički poredak (interpretativni okvir subjekta putem kojeg funkcionira u odnosu do drugih subjekata). U predstavi Vlade Repnika „Brigade ljepote" lik - prazno mjesto, koje uvijek predstavlja samog sebe kao upad realnog. U originalnoj postavci u Ljubljani igrao ga je čuveni slovenski slikar Jože Tisnikar, koji je u toj simbolnoj okolini bio prepoznat kao Jože Tisnikar i kao takav bio stranim tijelom predstave. Na Eurokazu igranom za IETM-ove producente mjesto Upada Realnog igrao je Richard Castelli, francuski producent, koji je u tom kontekstu djelovao na isti način. Upad Realnog, sadašnje ime Repnikova kazališta, je dramaturški koncept na zasadama Brechtova učinka začudnosti.

Vrijeme - prostor - subjekt
„Ljudsko vrijeme više nije jedino vrijeme opažanja. Vrijeme mašina, bitova, vrijeme nano-, piko- i femto-sekundi postaje, za politiku i strategiju, sve više odlučujuće vrijeme... Rat razrješava vezu s prostorom i vremenom; otvara se jedno vrijeme-s-onu-stranu, jedno hipervrijeme, prema kojem čovjek nikada ne može naći prilaz." (Paul Virilio)

vrijeme - **Prostor** - subjekt
„Brzinom svjetlosti otpočinje mrtvačka ukočenost, apsolutna nepokretnost čovječanstva. Mi idemo ususret paralizi: ne zato što preobilje automobila koči promet na ulicama, nego zato što će svatko raspolagati svime, a da ne mora ići nikud." (Paul Virilio)

vrijeme - prostor - **Subjekt**
„Mislilac na pozornici ne govori toliko, kao luđa, po svome, nego govori - slijedeći vlastitu stvar - u ime onog trenutka svijeta koji on interpretira. Tom pravovremenošću ukida se subjektivnost govornika, čisti se od onoga što je preuzetost i preobražava se u događaj." (Peter Sloterdijk)

Zastava
Michel Pesenti zatražio je za svoju predstavu Helter/Skelter, odigranu u trenutku agresije JNA na Sloveniju, slovensku zastavu u znak potpore otporu Slovenaca.

12 YEARS OF



POWER
S T A T I O N

english supplement

FIRST TEN YEARS

INTERVIEW WITH **GORDANA VNUK** ART DIRECTOR OF EUROKAZ

Eurokaz perpetuates the Zagreb tradition of a festival dedicated to investigative theatre, such as the International Festival of Students' Theatre (IFSK) and the Young People's Theatre Days [henceforth, Theatre Days] *once were. What is the attitude of Eurokaz regarding its programme concept, and particularly towards Theatre Days?*

Eurokaz is, in fact, the continuity of an idea born within the Coccolemocco theatre group, of which I was a member. At that time, Coccolemocco, together with the Kugla theatre group, was the most outstanding alternative theatre group in these parts. Included among our productions was the legendary *A day in the life of Ignac Golob*, performed with larger-than-life puppets; the recital-spectacle *Do not renounce what is not there*, involved one hundred performers; then, there was *Ormitha Macarounada*, a production which combined André Gide's novel, *The Counterfeiters*, with Harold Pinter's play, *The Dumb Waiter*. It could be said that as a result of that project we virtually inaugurated (within a European context) the principles of juxtapositioning different texts, i.e., of the methods of 'new dramaturgy'. In 1974, our group was approached with a view to organizing Theatre Days, an international theatre festival conceived as a form of continuation of IFSK. Organizationally, Theatre Days came under the umbrella of the Centre for Cultural Activities (CKD), but its programme and leanings were oriented towards the festival in Nancy, which at that time was the foremost European festival, managed by Jack Lang, the then future French Minister for Culture. The enthusiasm and vitality of the phenomenon of student theatre was slowly declining, while the new directions that were to characterize the 1980s, and which were to bring Eurokaz into prominence, were yet to be articulated. In other words, Theatre Days emerged in what could be described as a period of hiatus, during which we strove to demonstrate the new organizational models to which investigative theatre was turning in its search for its own public, with the result that 'good' theatres - assessed primarily through the relevance of their principles - outweighed in importance 'good' productions. The matter of organization became a question of aesthetics, the working character of the festival becoming exceptionally important. Panel discussions were simultaneously translated into two foreign languages, a daily bulletin was published in English and French and, since socializing and the exchange of experience between visiting artists represented a very important element of the programme concept, the groups remained in Zagreb for the duration of the festival. In those days the situation was exceptionally favourable in all respects. Quite contrary to Theatre Days, Eurokaz could never afford all those things which are absolutely essential for the success of any festival.

The term 'young theatre' was designed to eradicate existing distinctions between the professional and the amateur, the student and the institutional, as an exclusively administrative category. In those days Histrioni were, by virtue of the source of their inspiration, a phenomenon of European scope at the level of the Spanish Tabano group. Both groups were involved in Theatre Days, but whereas Tabano constituted the *spiritus movens* of the energy which, ten years later, gave birth to La fura dels baus, Histrioni became mired by its *Gričku vješticu* (Witch of Grič). In our minds the majority of interesting things inevitably end in banality - this seems to be one of the constants of Croatian theatre.

Up until 1977, Theatre Days productions were staged in the form of bi-annual blocks, although we were already forging vital international links and contacts, thereby keeping ourselves fully informed about everything that was happening in the world of theatre. Personally speaking, that continuity of information from those days proved to be tremendously important as far as Eurokaz was concerned; in actual fact I could speak of it as twenty years of consistent monitoring of theatre events around the world.

In 1980, the management of the Dubrovnik Summer Festival offered us the opportunity of moving Theatre Days to Dubrovnik. With reference to the Zagreb period, Young People's Theatre Days of Dubrovnik [henceforth, Days of Dubrovnik] marked the turning point from organizational questions to aesthetic matters - in this particular case, theatrics in open spaces. For ten days during the month of August, Dubrovnik rubbed shoulders with the very top of theatre's premier league, groups which, in the 1980s, were experiencing a veritable 'boom' and which performed in the open. Such groups included Bread and Puppet, Els Comedianis, Dog Troep, IOU, and then there were Divadlo na provazku, Soon 3, Radais (forerunner of Flemish Wave), Winston Tong, and many others.

Within the framework of the festival the project entitled 'Summer Afternoon' was also organized, with two foreign and two local groups taking part and which was staged in five different venues, one of them being the city's port. One of the more positive aspects of Days of Dubrovnik was that it constituted a desperately needed injection of fresh blood into ideas dedicated to open spaces, and which to this day follow the antiquated matrix of performing the classics in those places selected according to the principle of a direct metaphor, such as *Jedermann*, in front of Salzburg Cathedral, and *Hamlet* at Lovrijenac. What we offered was to bring life back to squares and streets, the same impetus that was concurrently transforming the Avignon and Edinburgh festivals. In other words, Dubrovnik was provid-

ed with the opportunity of being in the centre of the theatre upheavals occurring in Europe and in the rest of the world. However, while the mentioned festivals (themselves as old as the Dubrovnik festival) were evolving, thereby managing to maintain their prominence, the Dubrovnik Summer Festival disappeared from the theatre map of Europe a long time ago.

With minimum financial support we staged more performances than the rest of the festival put together. But despite the fact that the number of our performances, and that of the public which attended them, combined with the quality of our programme, amply demonstrated how a different approach is able to create a successful and relevant festival, it became obvious that we had been too ambitious for the prevailing political and mental atmosphere of the place. We were regarded as a dangerous provocation to the 'hermetically sealed, tidy, Gavella-like water colours', to paraphrase the description of the situation by Branko Brezovec, selector of Theatre Days. Ultimately, the situation was resolved in the time-honoured manner - by banishing the young and, by 1983, Days of Dubrovnik had ceased to exist. Meanwhile, the Dubrovnik Summer Festival has, even until now, failed to deal with the dilemmas and anachronisms of its programme and organizational concept.

F *What would you say were the paramount intentions of Eurokaz from its outset? Did you regard it as a one-time-only project, or did you already have the concept of a festival process in mind?*

The very first Eurokaz festival of new theatre was held in 1987, ten years after the last Theatre Days, the primary intention being to fill the information gap created by a decade of the absence of any significant contacts with the international world of theatre. Foreign guest tours were a rarity, and even those were of dubious quality. BITEF (the Belgrade festival) was lodged firmly in the aesthetics of the 1970s and genuine investigative incentives were notably absent. The situation in the theatres of Croatia was little short of catastrophic - as indeed it is today. At the same time, Europe was experiencing a veritable 'boom' of new directions in theatre - which, I must point out, was among the first to recognize them - and which today form what is commonly known as 'new theatre mainstream'. The opportunity to show it all in Zagreb presented itself during the Universiade, and I offered a completed programme to the organizing committee. That, almost private, initiative of mine was supported by the same people in the CKD who had been involved in Theatre Days (Mladen Iveković and Darko Putak) as well as by Mrs. Naima Balić at the Ministry of Culture.
Necessarily, and for all the foregoing reasons, the first Eurokaz concerned itself with the situation in which we found ourselves following ten years of barrenness. The concept of the programme was designed to highlight the changes that had occurred during that period - first and foremost in theatre becoming receptive to high technology, to the visual approach, to other media, to the art of dance, thus demonstrating that theatre as such was ready for and agreeable to the timely adoption of the contemporary experiences of the time. So it was that the future 'big names' in new theatre appeared that year in Zagreb, to be presented by Eurokaz at the very start of their ascent to success: La fura dels baus, Rosas, Studio Hinderik, G.B. Corsetti, Krypton, and others. At this juncture it should be mentioned that, for the first time in our own environment, comments about and reviews of productions employed the term 'post-modern' in theoretical and critical discourse related to theatre. The effect of the festival was one of shock; suddenly, something important was taking place, something which had evaded the mighty paw of Zagreb's theatre establishment, while the force of the organizational, aesthetic and technological applications was so real and so different from the 'soft' parameters of IFSK and DMT (International Festival of Student Theatre and Young People's Theatre Days) that it instantaneously revealed the practice of Croatian theatre as a monstrosity in the mould of Dorian Grey.
It is a curious fact that the majority of Zagreb's directors and actors never attend Eurokaz productions; indeed, at one time the Academy of Drama Art actively encouraged them to avoid such 'unhealthy influences'.
Needless to say, a theatre which is emerging - despite a ruling theatre practice which continues to cherish realism, psychology and illustrative quality, and whose ultimate achievement is the concept of a global metaphor - is regarded as dangerous because it calls into question nineteenth-century theatre concepts, which are favoured as the only possible concepts by those comfortably ensconced in their respective sinecures, and who are unable to see beyond their own provincial back gardens.
As to the strength of Eurokaz, suffice it to say that although the first Eurokaz festival was one element of the cultural programme staged as part of the Universiade, the success and power of its programme ensured that it not only outlived the Universiade but that it became a regular annual manifestation.

F *Each successive year has seen a different programme credo which was always aimed at bringing out the most important directions of development in the world of theatre. What were the guidelines you followed in selecting productions for the first few Eurokaz festivals?*

One of the most outstanding features of Eurokaz is indigenous selection, also, recognizing relevant artists who are on the threshold of their careers, rather than mimicking the programmes of world festivals. Many of today's great theatre personalities performed in front of the Zagreb public before those of France and Germany, and for many of them, Eurokaz proved to be a launching pad for their journey to world-wide promotion. Eurokaz is no mere faddish festival, and such an approach has, on the one hand, ensured the participation of prominent theatres and theatre groups at a time when we were still in a position to afford them; that is to say, before they were able to command 'world' prices. On the other hand, however, by refusing to horse-trade with European mafia-style associations and their favourites we were losing money. As far as the credo is concerned, I must stress that besides the all important 'investigative' element of the programme orientation, Eurokaz has always made equally sure that great names, names that are above trends, do come to the festival and that their artistic careers are closely followed. At one time or another the programme included powerful and creative personalities who have stamped their own indelible mark on history, such as H.J Syberberg, Achim Freyer, Jan Fabre, Robert Wilson, to name but a few. Unfortunately, these days the majority of such productions are so expensive to produce that our entire annual grant would be insufficient to cover even the fees. This is why so many projects under negotiation fell through, an additional reason being their links with prestigious theatre houses, whose guest tours are prohibitively expensive. Despite a mutual desire, we were compelled to abandon the idea of Robert Lepage and his production in the Royal National Theatre in London, of Klaus Peymann and the Vienna Burgtheatre, of Frank Castorf and the Berlin Volkshbühne, of Robert Wilson and Schaubühne am Lehniner Platz, and of many others. If Eurokaz were to be afforded the same financial support by the City and at Republic level as that enjoyed by Slovene and Macedonian festivals created in the wake of Eurokaz, but which, programme-wise, are inferior to Eurokaz, we would be in a position to attract even more prestigious names to Zagreb.
The very next year, following the first Eurokaz, I attempted to hone the programme concept to an even finer edge by inviting relatively unknown artists from the USA; for most of them this was their first tour in Europe. Radicalization of high-tech procedures and its ultimate consequences I discovered in the work of a few artists from the USA's west coast, (San Francisco, Los Angeles). They showed what happens when, for instance, an actor is banished from the stage, to be replaced by robots and machines, when the theatre of image replaces text and the spoken word in their totality. An onslaught by state of the art technology, simple common models, an insistence

on the material character of the execution (there is nothing beyond what you are now watching) - those were some of the features of selected productions, which were so 'very much American' that the European public found them alien and simplistic. That particular event turned out to be one of the most controversial, but at the same time one of the most valuable, Eurokaz festivals. It is only now, with ten-year hindsight, that we are able to understand comprehensively the importance of those American artists and the influence they had on the European generation of theatre 'computer wizards', advocating the cold language of technology as one road towards twenty-first century theatre. The simple models found in this particular segment of American theatre, so severely panned by our official critics, were later to be found in the productions of many European artists. Indeed, the models expressing "... distrust of the entire elevated sphere" (R. Musil) produced by the youngest generation of Slovene directors and choreographers (Strucl, Pograjc) are totally dominant. As time passed and as the new language became accepted, the very thing that had been initially attacked in American performances became laudable in the European epigones.

Following the American block we decided to provoke a point of issue we had chosen to negate in the beginning: tradition, text, the actor - while at the same time observing what happened with them after they had gone through all the phases, from radical negation to total disappearance. No longer insisting on the spectacular quality of a performance but rather on scenes of energy consumption, or conversely, on the 'cold gesture', the 'new dramaturgy' combines different texts, theatre genres, historical styles, in order to find - in the apparent confusion of linguistic and stylistic cubism - the seed of a new harmony puzzling to the observer. The artist's primary preoccupation is not to make the public understand the performance; instead, he multiplies the layers of meaning to a point where meaning is obliterated (an abundance of meaning being the very reason for such obliteration) when meaning escapes rational explanation. A few years down the road, 'new dramaturgy' expanded its definition within the concept of 'post-mainstream', which shows in what ways different culturological models can cooperate in the creation of a new theatre language.

The foregoing examples illustrate that Eurokaz never did insist upon a single direction, but that it has always endeavoured to present the diversity and the plethora of different concepts of aesthetics which, in the course of the 1980s and 1990s, were representative of the development of European and world theatre, including those that have appeared on the fringes and which are as yet unrecognized on a wider plane. This relates to my short list - a very personal selection - of artists I attempted to bring together under the common denominator of 'iconoclastic theatre'. They presented certain productions that now enjoy cult status (Society Raffaello Sanzio, Ivan Stanev, François Tanguy, Bak-truppen, Branko Brezovec).

Sometimes, however, productions were grouped according to topographical principle, depending on whether we had come across a rather strong direction of development of contemporary theatre in any given part of the world. We also observed the focus of interest shifting from west to east, and then to other continents - the American bloc was followed by the Russian, the German, the Latin American and Danish blocs, and then there appeared a new generation of French directors; this year it is Japan that is the central focus. In Japan, where Buto dance has lost its power, we came across some interesting theatrical parameters which could again attract attention to the theatre of that magical land.

F *In what manner did Europe follow new theatre with regard to production? Its predominantly international character imposed a need for more efficient modes of liaison, modes that would ensure maximum exchange of information and mobility. How did Eurokaz integrate itself into those streams?*

In 1990 Eurokaz hosted that year's annual Congress of Informal European Theatre Meeting (IETM), which today is Europe's most influential theatre network and which participates in shaping cultural policy on both a pan-European level and at the level of individual States. IETM grew from a need for closer cooperation between organizations and manifestations devoted to the promotion, organization, production and distribution of professional, innovative theatre and other scenic arts. The congress in Zagreb was the first to be held in a country of East European provenance and was attended by some 300 people - festival and theatre directors, producers, managers, programme advisors, and others - who exchanged ideas and experience related to theatre management, sponsorship, computerization, and similar matters.

However, despite the fact that I was one of the founder members of IETM at its first meeting in Polverigi (during the time of Days of Dubrovnik), it is becoming apparent that, after almost 15 years of its existence, the present-day IETM - which formerly played an extremely prominent role in the articulation of new theatre directions but which is now driven by market logic issuing from the centres of economic and cultural power - no longer caters for the needs of some other sets of aesthetic values appearing on the periphery of Europe and in extra-European cultures. It is areas such as these which require a different approach to theatre production, as well as new models of perception and a quite new theatrical and critical discourse. This is why Eurokaz, always endeavouring to remain permanently one step ahead of the rest, has for the past two years been engaged in building a network that would restore fundamental problems of theatre to their former central position, those essentially artistic problems which IETM, in its race for power, has ignored for far too long.

In addition to all that, following the fall of the Berlin Wall, IETM - whose membership until then comprised exclusively those from West European countries (for a long time I was the only representative from 'the other side') - viewed Eastern Europe as merely another area for the subtle expansion of its cultural imperialism, behaving as though nothing had existed there before its arrival. Through the medium of courses on theatre management and technology, the West also exported its own theatre language, with the result that everybody's productions began to take on a similar appearance, to use the same theatre language, since it had proved to be efficient on the international market. Ultimately, this led to a uniformity of theatre landscape right across the board. It is always the same groups that we see at festivals, and they happen to be those which never give rise to perception-related problems, while at the same time the circle is closed to all that is radically different, confusing, that which emanates from the edges of either Europe or the world, introducing offerings of artistic concepts just as strong as those which, at one time or another, had been born in the 'centres'. Bearing all that in mind, efforts should be directed towards the creation of an environment, a pivotal point of theatre, so to speak, that would not be market powered, a theatre which demands a different kind of concentration and where relevant problems would be elaborated in a serious and responsible manner. Accordingly, and prompted by the fact that a ten-day Eurokaz period proved to be insufficient for the realization of all my ideas, I have for some time been entertaining the idea of finding theatre premises where, on the basis of the above diagnosis, possibilities for different deliberations of theatre could be investigated in an international school of theatre and through an adequate annual programme. Since at this point in time the prevailing political and cultural forces in our country make such a project unfeasible, I have turned my attention to other countries. At a competition for the post of director of the largest national stage in northern France (L'Hippodrome de Douai), as one of sixty-three candidates I was short listed as the candidate of the Mayor of Douai. However, due to the fact that the candidate entered by the Ministry had been rejected in the second round, a rush of political infighting was triggered; the Minister refused to endorse my nomination and the whole competition process was repeated. The important thing to

come out of the whole affair was that I achieved my high placing on the basis of the programme I presented, a programme which, sad to say, generates no interest whatsoever in my own country.

F *Here, in these parts of Europe, at a certain point in time you have been the promoter of a new generation of directors in what was Yugoslavia. What reaction did they meet with, and what imprint have they left within a European context?*

The area and the concept of the Balkans is a unique one in Europe due to the inexhaustibility of its cultural memory. The generation of directors promoted by Eurokaz (Taufer, Živadinov, Brezovec, Pašović, and the Bulgarian, Stanev) knew how to make use of the diversity of cultural influences, providing them with an immeasurable wealth of references. Life under a totalitarian regime gave one an experience apart which transformed Western influence in a quite specific way (especially if one bears in mind the fact that the Yugoslav version of Communism did at least allow a flow of information between ourselves and Western Europe, which meant that not only were we aware of everything that was happening there, but we knew much more than did our Western colleagues.) The combination of all those elements led those directors to create a theatre language which caught Europe by surprise, leaving it nonplused. That language handled , with no small degree of superiority, different styles and genres, directing and acting methods, recycling not only the traditional artistic forms of their own environment, but also the forms of western 'mainstream' itself. It may have seemed, on many occasions, that one was watching the already seen and familiar (intentional, often conspicuous use of known models, sometimes very spent ones), but the auctorial language of sophisticated over-ripeness (since those people know it all) did not concern itself so much with the structure of it all as it did with the manner in which heterogeneous elements had been composed into an entity, and how they related to that entity. The procedures in question demand not only a change of the perception model but also of theoretical and critical discourse, a subject that will be elaborated later on within the concept of 'post-mainstream.'

It is only now, today, that the theatres of Europe have come to recognize the notion of 'multi-culturalism', which we have been promoting for a full decade. Now, this concept has become fashionable at festivals, symposia, round tables and similar gatherings, where it is discussed without any real understanding. For example, a project boasting a multicultural dimension is assured of receiving a grant from European institutions. But while the majority of 'multicultural' projects exhausted themselves as a result of social pathology based on the principle of the artificial combination of a 'few Indians, a few Africans, a few Englishmen', we have actually lived a multicultural life, naturally and spontaneously. Here, I am not referring to Ristić-like festivals, concocted in accordance with the previously mentioned 'European' principle of lumping together the peoples and nationalities of the former Yugoslav State - so-called 'horizontal multiculturalism.' What I am talking about is 'vertical multiculturalism', in which an artist, whether he be an actor or director, manages by way of schizoanalysis to hold together a 'maximum of impossible combinations' of his own being, from the aestheticism of new theatre to the archetypal, ritual aspects of his basic cultural issue. Just as Poland drew original ideas from the tradition of mysticism, ideas that reached their apogee through Grotowski and Kantor, who became one of the most important points of reference in twentieth-century European theatre, so the above mentioned generation of directors was a truly European phenomenon, because of that very 'vertical multiculturalism' which is most intensive in the Balkans. For me, the significance of their joint appearance is comparable with the role which the generation of German, Polish and Romanian directors played in the 1970s.

And just as Europe failed to resolve in time the problem of 'who's who' in the war on the territory of the former Yugoslavia, so it has failed to arrive at a timely recognition of the authentic theatre energies to be found in this part of the world. It is only today that our inertia-bound European colleagues are falling back on the programme of performances staged at the IETM Congress in Zagreb, but to which, at that time, they reacted negatively. For example, one of the then most vehement opponents is, at this point in time, in Macedonia, producing *Bakhe*, a multicultural project directed by Branko Brezovec, to be staged for Copenhagen - the cultural capital of Europe. Meanwhile, Slovene theatre and dance has also become a veritable theatre phenomenon. Today, the second generation (already!) of Slovene directors and choreographers is taking part in a large number of festivals around the world which have allocated special thematic segments to Slovene theatre. However, Europe has decided not to opt for authentic artists such as Taufer and Živadinov, who have opened up new space for the coming generation, but rather for their derivatives who produce predominantly dance shows bereft of any true artistic vision and modeled on the matrices of 'new theatre mainstreams' which pose little or no problems of perception for European producers.

F *In the 1990 Eurokaz Catalogue you wrote that Eurokaz is dedicated to 'a search for those impulses which participate in the creation of a new theatre language, impulses which in themselves do not make the history of theatre, but which are changing it.' In what way are you able to expand upon this? Just what is the programme concept that Eurokaz is turning to in recent years?*

Eurokaz has always aimed high. I believe that that the history of contemporary theatre is being made in Cesena, Skopje, Latin America, Africa and Japan just as much as it is in New York, and that ideas of modernity can be recognized even in the traditional forms of certain environments. As long as five hundred years ago Japan's No Theatre tackled some of the fundamental problems that European theatre is attempting to deal with only now. We also bear witness to the attempts made in the field of visual arts to remedy a typical Eurocentric concept whereby only the West is entitled to the evolution of forms, while all else is labeled as ethnology or sociology. The exhibition 'Magicien de la Terre' (Paris, 1989) presented, cheek by jowl, works by Australian aborigines and by New York artists, implying that the idea which inspired such works was one and the same. I believe that a similar project could be undertaken in the world of theatre - a festival that would, for instance, feature both Jan Fabre and the No Theatre, or Ron Athey, Society Raffaello Sanzio and the Colombian group, Athanor Danza, with Zigas from Togo.

Therein rests our entire concept of 'post-mainstream'. At the time when Eurokaz began to establish contacts with Latin America, Africa and Japan, an idea was born which we finally tried to articulate at round tables in 1994 and 1995. It is, in fact, a reaction to the already mentioned 'new-theatre mainstream' which began to materialize in the 1980s as the first articulated movement of innovative theatre after the 1960s and which, to a large degree, is linked to the Dutch and Flemish wave and to American theatre produced in Europe. The aesthetic purity and cold formalism of that theatre language had an influence on whole generations of artists, particularly choreographers, and which ultimately resulted in the vogue of imitation and uniformity within European theatre.

'Post-mainstream', on the other hand, is a concept which is breaking through from the fringes, the periphery, of Europe, or, set in a wider context, from extra-European cultures. It is characterized by a blend of styles and traditions which the concept of 'mainstream' found simply impossible to combine, like, for instance, a ritual form with the theatre of image, traditional theatre with modern directing procedures. It utilizes references from diverse cultures, especially where the artist in question comes from a multicultural environment, as is the case with Brazil or the already mentioned Balkan environment. People who are unable to understand the gist of the matter often reject this type of theatre as being old hat, hackneyed or merely ethnological. However, the use and recycling of spent models, of histor-

ical styles and like tools, is a quite deliberate technique. These new languages seek to change entrenched, habitual perception; they seek new theoretical and critical discourse, and it is space within which such aspirations could be fulfilled that Eurokaz is endeavouring to create. Presently, 'post-mainstream' artists are the radical 'Different', the 'Other', which refuses to become assimilated into the logic of the market and trends dictated by the centres of economic and cultural power. They are dealing with 'matters of the spirit', so to speak; contesting the 'oblivion of the being'. One circle of artists, for instance, is engaged in the ideology of images; these are the ones I designate as 'iconoclastic theatre'. They do not fall for seductive, pretty pictures or the quality of the spectacular; rather, they investigate energies and structures - in other words those elements preceding the pictures. Consequently, this type of theatre often has a brutal, ugly and crude appearance (operating, as it does, in contrast to commonly accepted aesthetic categories); sometimes it may appear dilettante, which I regard as a 'noble dilettantism' since it ionizes the concepts of 'professional acting' and of 'good theatre'. In its essence, iconoclastic theatre investigates - uncompromisingly and therefore non-commercially - fundamental theatre problems, philosophical questions related to human presence on a stage.

So far, I have presented the concept of 'post-mainstream' at festivals, symposia and seminars in Paris, Schloss Brollin, Copenhagen, Oldenburg, Kongsvinger, Hamburg, and elsewhere.

In addition to your role in Eurokaz you have worked as a dramaturge in some other theatre projects. Do you see any similarities between combining the texts of new dramaturgy with those of different styles and languages?

Various combinations are possible. The selection of text is not an artistic problem. One may combine plays so utterly different as Ibsen's *A Doll's House* and *Baal*, by Brecht, and discover in the process of their mutual interaction some strange dovetailing of sense, an incredible spectrum of spirituality in the characters. Jonathan Culler speaks in a similar fashion about deconstruction criticism, which can "analyze one work as an interpretation of another", or, in the words of J. Derrida, "as a machine with numerous readers for other texts." In a trilogy I worked on as a dramaturge, which combined Chekov, Brecht and Ibsen, we were investigating which features of Irina could be found in Nora; who could be Baal in *A Doll's House*; whether a relation Baal-Ekart on the line Helmer-Rank is possible, and similar questions. The text itself provided points of support for everything. For example, a sentence by Ibsen acquired a deeper, even a visionary, sense if spoken within the context of a play by Brecht, if the fields of its meaning are expanded to the maximum through new situations and characters. Sense can be arrived at by accident. Adorno, writing about new music, said, "A twelve-note technique composer has to wait, like a gambler, to see which number is going to turn up, and be happy if it turns out to be one that makes musical sense. Berg himself has spoken explicitly of such joy when a note-row happens to bring about tonality."

Individual parts of the mentioned trilogy were being produced within different contexts, in Ljubljana, Zagreb, Skopje, Bergen - which added yet another dimension to the whole project. We brought Albanian actors from Skopje, with a production of *Baal*, to Bergen and counterpoised them with Norwegian actresses with whom we had earlier produced *A Doll's House*. The result was interaction not only at the level of drama texts but also at the level of different forms of language in both style and acting, different cultures, different temperaments. In bringing together the furthest of the far north and the ultimate south we created a veritable 'European arch', stretched and stressed to the maximum. Ritual elements of Albanian acting were set and investigated in an encounter with cold Norwegian formalism. In the second part of that production, Norwegian actresses took on the female parts in *Baal*, but with replications from *A Doll's House*. The result was rather fascinating. Since all actors were performing in their mother tongue, the Norwegian public was under the impression that they had been watching a radical performance of *A Doll's House* from the start to the end of the performance, whereas the Albanians thought they were watching *Baal*. Those who understood both languages had an impression of Ionescoan confusion. What they were actually watching, however, was the 'theatre of surmise' - he who knew least was closest to the truth. The production was entitled *Three Noras waiting for Baal*, and I believe that within the new European dramaturgy it represents one of the most radical approaches to a work of drama.

How did the war situation affect Eurokaz? How did foreign artists react to it?

War broke out in Slovenia on the third day of the 1991 festival, but it did not seem to worry the artists one jot. They believed that taking part in Eurokaz was important, regardless of circumstances. Many of them made their way by buses along congested roads, and at that time, apart from journalists, they were the only ones trying to get into the country rather than out of it. All productions were performed with the exception of just one, the reason being that a truck carrying the set design was commandeered and used as a barricade somewhere in Slovenia. The artists' return home posed significant problems; the airport was closed, it was no longer possible to travel through Slovenia, and eventually we had to evacuate them by ship to Italy.

However, despite the extremely difficult conditions under which the programme was being created during the war years, not only did Eurokaz never miss a single season, it also had to maintain the high quality of the productions it staged. It was no simple task convincing theatre people from outside the country that they would be in no direct danger in Zagreb, although even that remained questionable, as the missile attack on the city - which occurred one month prior to the start of the festival - was to prove. What really matters is that the many artists who took part in Eurokaz during that period, such as Françoise Tanguy, later on actively involved themselves in mobilizing public opinion in their own countries, in collecting humanitarian aid and in organizing discussions and protest meetings.

In addition to all those problems Eurokaz also had problems 'locally' - scandals related to personnel changes in ZeKaM cast their shadow on Eurokaz as well ...

Organizationally speaking, the first Eurokaz was linked to what was then the Centre for Cultural Activities (CKD), and when CeKaDe assumed the management of the new building housing the Zagreb Young People's Theatre (ZeKaM) Eurokaz was automatically merged with the theatre. Everything was fine until ZeKaM began changing its directors every few months; one of the most malevolent of them, Igor Mrduljaš, even wanted to abolish Eurokaz altogether. Luckily, it soon became apparent that Eurokaz was not prepared to lie down and die, it could not be destroyed all that easily. Whatever the case may be, I am convinced that in order to avoid similar situations arising in the future, the arbitrariness and despotic behaviour of various directors, the only real solution is for Eurokaz to become an independent organization in its own right, just like the majority of similar world festivals, negotiating contracts with its partners, with theatres in which a programme is performed, and with institutions able to provide other necessary services. It is only this year that we have accepted the hospitality of the Centre for Dramatic Art, which has provided us with office premises, technical services and certain financial support.

What principles have you adhered to in making your selection of local works, and where do you place Croatian theatre within both European and world contexts?

As far as the selection of Croatian theatres is concerned, one can hardly be expected to do anything of any real significance. The truth is that Croatian theatre has been subjected to long-term, systematic destruction by the same people and

their sycophants who still hold the reins of power, and that it would take at least ten years (and even then, only after a very radical change) for something relevant to occur in our theatre, something that would be interest-provoking and that would extend beyond the borders of our land. It is as though we have been struck down by some 'Croatian theatre syndrome' which, from the very outset, smothers anything that takes one step beyond prescribed lines. One only has to look at the way Kalman Mesarić gave up on the Luddism of *Cosmic Jugglers* - which could easily be described as our only futuristic drama - and go into such texts as *Aristocratic Child*. Or George Paro, who, rather than developing further the poeticism of *Grbavica* (The Hump-back), chose to abandon his artistic adventure and ended up directing spectacles such as *Osman*. And why did all those Croatian directors, who today complain about the "terrible times" they experienced during the previous regime, in which they were unable to achieve full "artistic expression", not go abroad; why didn't they just leave the country? Simply because their sinecures were more important to them; not one of them had the courage to display Romanian- or Czech-like dissidence, where an entire generation of theatre and film directors left their imprint on history, albeit beyond the borders of their own countries.

On the one hand, then, there existed a problem involving personal courage, ethics and morals, while on the other was an insistence on the sacrosanct authority of Branko Gavella, used as an alibi by those epigones who created a myth and a legend around him. Slovenia and Macedonia were fortunate inasmuch as they had not been subject to or bound by such an authority, with the result that their theatres are much more open, places where interesting things happen. And the strange thing is that people have never really read and understood Gavella in his fullness, for if they had they would have recognized certain dimensions in his texts, certain lines of force, touching upon problems which the theatre of Robert Wilson concentrated on. Gavella was an exceptionally curious and open artistic personality, one who wanted to direct *Kraljevo* in the manner of Piscator, employing cartoons, and he certainly does not deserve to be petrified in the mould of literary theatre.

In addition to all that there are the problems of criticism and of education in theatre; in other words, the problem posed by the Academy of Drama Arts. It is always the same people who write reviews, who select productions for festivals, who sit on all the editorial boards and on all juries, commissions and committees. Their discourse is moribund, it does not evolve, they favour the status quo and general stagnancy, regarding with *a priori* suspicion anything and everything which stands apart from the general image of devastation. Just take a look at how those same critics wrote so negatively about IFSK, only to lionize it today; and the same applies to Theatre Days. And then, take a look at their writings about Eurokaz. The younger ones are poorly informed, their theoretical base is meagre, and they regard it as an ultimate achievement when they visit some second-rate European manifestations, or political and social festivals such as the one in Cividale, in Italy. They are blissfully ignorant about the festival programmes of Polverigi in the 1980s, and about the Sommerfestival in Hamburg, and about theatres such as Frankfurt's Theater am Turm. True, there are a few exceptions, possibly two, who write about theatre in a responsible and intelligent fashion, but they are denied access to the official media. In its earlier days Eurokaz was supported by Slovene and Macedonian critics, whereas Croatian critics continued to praise BITEF for being the most important Yugo-festival, despite the fact that at that time BITEF was buying productions already seen at Eurokaz.

Concerning the Academy of Drama Arts, suffice it to say that at the time when the works of Botho Strauss were being performed on some eighty stages throughout Europe, Academy professors heard about him for the first time from students who asked too many questions. I have nothing to add to that.

Such, then, is the state of affairs in Croatian theatre, and I see no way out for the foreseeable future. On its own, Eurokaz is unable, unfortunately, to initiate any improvement in the situation, except in a very few areas. From that point of view I could speak of ten years of failure. Yes, it is true that through Eurokaz we are able to keep abreast of the majority of important phenomena arising around the world, but if this fails to result in a corresponding reaction in the creative potentials of one's own environment, then we are doomed to remain an 'insubstantiality filled with information'. We have tried in every possible way and from every possible angle to elaborate, programme-wise, Croatian theatre, from face to face, from back to front, from the inside, from the outside ... I must apologize for employing such an erotic vocabulary about something which contains not a single iota of Eros. I have attempted to include a whole range of notions - from amateurism to institutions. One year, a festival of Theatre Amateurs of Croatia (SKAH) was organized within Eurokaz. On the next occasion we turned our attention to institutions, seeking some investigative spark within them. In 1991 we organized a competition, inviting offers for the financing of theatre projects, where Eurokaz featured as a producer for selected independent groups. Then, we had a project entitled 'Croatian theatre production in the Diaspora', which brought to Zagreb productions by Croatian directors living abroad. We focused on 'fringe' phenomena, from the 'fringes' of society which never have attracted much attention from official cultural policy, but which nevertheless survives due solely to its own vitality and powers of endurance; to 'fringe' theatre events taking place on the border line between theatre and the visual arts, as well as film and music. At one time, we entertained the idea of initiating a project in Varaždin, as part of which several young directors would present their own interpretations of a text taken from Croatian heritage. Following initial discussions, the director of the theatre was 'mysteriously and persistently absent'. We also visited the Histrioni theatre group, the Academy of Drama Arts ... Last year, we decided to make a selection of performances on the basis of an organizational and production principle. We presented a range of performances produced by independent groups and agencies, and although the majority of them were declared the best productions of the season, foreigners (critics, festival directors, etc.), whose prime reason for attending Eurokaz was to see what Croatian theatre had to offer, left disappointed, each and every one of them, with what they had witnessed, and I find it difficult to believe that they will be back anything like soon.

Looking at Slovenia, whose population is half that of Croatia's, one can see how a more intelligent cultural policy is able to ensure that contemporary theatre and dance plays a key role in winning recognition for a country's culture. The avant-garde directors and choreographers of Slovenia never have occupied a fringe position; indeed, they have always found the doors of the greatest institutions - such as the Cankar Hall or the National Ballet - open to them. Where are the Croatian directors who will lead us into Europe? We immerse ourselves in national myths and folklore but fail to recognize, encourage and support those artists who deal with contemporaneity and who are equipped to integrate Croatian theatre into world currents. One of these, Branko Brezovec, is participating in relevant European festivals, but with productions he has created in Macedonia and which are the subject of glorious reviews. After a long absence from Croatia, his project on the Mamut stage of the Gavella Theatre was invited to a prestigious Latin American festival in Sao Paolo, even before its official opening night. I am accused of and reproached for favouritism where Branko Brezovec is concerned, of enabling him to appear at almost every Eurokaz. The fact of the matter is that his productions are able to stand shoulder to shoulder with selections from abroad. All I am trying to do is make up through quantity for his absence from the Croatian theatre stage. Montažstroj and Kugla are also present with every new production of theirs, but Branko Brezovec simply works much more; he produces three or four separate performances every year. And while on the subject of



Montažstroj, they constitute just one more example of what I have been saying. That group goes on tours throughout Europe - and is soon to travel to America as well - tours which last for months. They play everywhere, except in Croatia; their producers are foreigners, and we are in danger of losing them altogether since they are simply unable to obtain proper working conditions in Zagreb. With regard to Brezovec and Montažstroj, we are not speaking of tours organized by the Croatian Emigration Institute, but of a genuine artistic interest shown by foreign partners and a foreign public.

What kind of Jubilee feeling predominates on the eve of the tenth Eurokaz? How do you regard the festival's future?

I am pleased that we have managed to sustain Eurokaz throughout all these years, despite all the many problems we have had to overcome, and that it continues to be an important event and a point of reference for contemporary theatre events. I must confess, however, to a certain feeling of bitterness, because even after ten years we have failed to win in the minds of the main financiers a position corresponding to the quality and significance of the programme. Here, I am thinking primarily of the Ministry for Culture which this year, when we are celebrating our tenth anniversary and when the programme includes such illustrious names as Robert Wilson and Jan Fabre, allotted us a grant of just HRK 100,000. At the same time, the Children's Festival in Šibenik has been granted twice that amount, to say nothing about the Dubrovnik Summer Festival, which receives a State grant ten times that received by Eurokaz. I really would like to know on the basis of which programmes do such festivals attract such handsome support, while Eurokaz is virtually drip-fed with barely enough on which to survive. We all know that financial support for culture is a scarce commodity, but here we are dealing with the distribution of funds, indeed, with a scale of values. This State appears incapable of making up its mind as to whether it needs Eurokaz or not; it dares not establish it but at the same time it finds it impossible to define the festival with regard to its status. But then, such a situation tells us much more about Croatian cultural policy (or lack of it) than it does about the festival itself. This year programme would be impossible without the help of foreign institutions and foundations among which I have to point out Open Society Institute Croatia and Centre for Drama Art Zagreb. Eurokaz possesses all the elements which could make it the most prestigious cultural manifestation in Croatia. The international reputation enjoyed by this festival is not one enjoyed by any other theatre institution or festival, and I refer not only to Croatia but also in this part of Europe, a claim that can be backed by more than ample evidence. Speaking for myself, after a full decade I am no longer prepared to spend most of this year working on the programme and running the organization of the festival from my apartment and using my private telephone - since we receive no advances sufficient to cover at least the expenses of a permanent office. I have the feeling that this festival exists and functions thanks only to the enthusiasm of a small number of people, and I find that, for a world-class festival, such a situation is truly shameful. Should things continue as they are right now, the future of Eurokaz is an extremely black one, or perhaps even a white one, like emptiness, because it will surely cease to exist.

Interviewer: Goran Sergej Pristaš

Translation by: Volga Vukelja - Dawe & Anthony John Dawe

The End of eighties

Zoran Arbutina

Presented within the overall framework of the **Eurokaz** festival 1987. was a number of productions which differed from those with which the majority of the public, and most theatre critics, were familiar, indeed, they were totally unexpected. Something new had been presented, something which should have been anticipated from the festival's sub-title: New European Theatre. The art director and of the festival, Gordana Vnuk, was governed by, better to say, she was moved by, a certain aesthetic sensibility, a specific outlook towards contemporary theatre - as indeed she is today. This attitude has been oriented both towards the 'outside' (i.e., Europe) and the 'inside' - the world of theatre stage in what was Yugoslavia. However, the very first Eurokaz Festival made the artificial nature of such a geographical division manifestly apparent, since the Yugoslav productions that were presented proved to be of a eminently European character and standard.

Within the framework of 'Panel Discussions' numerous expositors endeavoured to bring this 'novum' of new theatre into the mainstream of things while the festival was still in progress, as well as after it had ended, through reactions to and comments about it. Deliberations ranged from post-modern theatre and an image-production theatre, to the exclusion of words from theatre, and a new theatre language. Back in 1987 no international theatre festivals were held in Croatia. Information on events in contemporary theatre had become a matter for private consumption only. The situation was little better in the other republics making up the then Yugoslavia. Occasionally, a production would be staged at MES (Festival of small and experimental stage), which took place in Sarajevo. The only festival of that kind was BITEF, held in Belgrade, but by that time it had already peaked and, together with its onetime avant-garde, was beginning to age. Just as former theatre revolutionaries, such as Peter Brook, Bob Wilson and Arianne Mnoushkine, gradually became part of the establishment, so BITEF became *haute couture* - elegant and expensive, and somewhat anaemic. Its discoveries of 'things new' became ever more infrequent, its promotion of and adherence to already seen and established standards ever more predominant. The pulse of theatre was beating elsewhere.

Needless to say the dearth of information with regard to contemporary trends in the world of theatre (and of exchanges with it) on the one hand, and the standardization imposed by BITEF on the other, gradually resulted in a narrowing of the horizon of understanding of a theatre language right across the former Yugoslavia. Productions which made their appearance either fitted neatly within given parameters, or were labeled variously as 'alternative', 'curious', 'odd', etc., and were marginalized and abandoned to a restricted following. Things different, not being readily comprehensible, were either ignored or vilified.

In having introduced into our environment 'New European Theatre', Eurokaz established a new (and greatly missed) channel of communication, while at the same time providing an adequate context of understanding for certain theatre trends in the former Yugoslavia. The theatre companies Corsetti, Rosas and La fura dels baus proved to be a veritable bio-type for Damir Bartol's production by Zagreb's Kugla theatre group, and for the Branko Brezovec theatre of the NSK project by Dragan Živadinov (Theatre Sestre Scipiona Nasice, Cosmokinetic Theatre Rdeči Pilot). This new atmosphere provided a background for those things which, amidst the productions staged by the Gavella Drama Theatre and the Croatian National Theatre, seemed foreign and incomprehensible, thereby enabling them to become clear and legible. Things apart became an integral part of a system, a context complementing the entity of contemporary European and World theatre.

Ten foreign and eight domestic productions (from all parts of the former Yugoslavia) were presented at the first Eurokaz Festival. That ratio in itself demonstrates that the concept of the festival was not one of a stage for presenting 'events in the world', but rather as being a venue for encounter and interaction for that on the 'outside' with that 'inside'. Of eight domestic productions, five came from within Croatia, rather, their directors were from Croatia: Zlatko Sviben, with *Magna Carta*, performed by the Bitola National Theatre (Macedonia); Boris Bakal, with *Stolpnik* (which he describes as 'private affair'); Damir Bartol's *Zeinimuro*, performed by the Kugla group, and two productions by Branko Brezovec: *Az spl'ju a srce moje bdit* (I sleep, but my heart is awake) performed by the Ivan Zajc National Theatre, Rijeka, and *Shakespeare the Sadist*, produced by Cekade.

Although each of these productions differed one from the other, and although their authors were not disciples of the same school, nor were they members of the same set (as was the case, to a much greater degree, with Slovenian authors and productions) there did exist a basic common denominator: an acute awareness of theatre procedure. The process involved in a theatre production - acting methods, dramatization, the manner in which a performance is put together - was the main neuralgic point of the theatre of the time (as it still is today, in fact) both in the former Yugoslavia and in Croatia itself. The lineal and unidimensional character of dominant theatrical procedure (A+B+C) had exhausted its inner reserves of possibilities long before; it became a manner, a way, in which things *are* done, an indispensable ritual of creation that became ever more indispensable, and ever less creative. Slavish adherence to the indispensability of a method became a restricting factor in theatre, which itself became barren and dated - 'clerkish', even. This clerkish character of theatre affected not only the way in which productions were visually presented on the stage but also the attitude taken by people in the theatre towards their own house, as well as the attitude of theatre towards the State, and vice versa.

Awakening awareness to procedure also meant that one had to truly perceive the depths to which the entire area had become hidebound, as well as having to face the fact that the sheer vibrancy of theatre had been stifled and, therefore, one had been deprived of the possibility to express and demonstrate one's own vitality and viability.

The very manner in which Eurokaz productions were described indicates a shift in the existing perception of theatre, and a different sensibility which sought its own method of expression: Bakal, for example, describes his production as 'a private affair'; The Kugla production is intended to be a 'story in several scenes, an associative string of acoustic and visual sensations.' Brezovec likens his procedure as a director and dramaturg to the music of Dutch polyphonics, speaking of polyvalent structure and simultaneous perceptiveness; Sviben describes his production as a 'mosaic of rhythmically linked scenic images.' Within an environment of traditional theatre, and particularly in a situation where related referential attempts are simply non-existent, trials of new theatrical procedures always have the function of a programme of a manifestation also. Bearing in mind the fact that the novel character of the procedure itself already attracts too much attention, it is important that the legitimacy of the procedure be recognized from the very outset.

For such authors, Eurokaz provided ideal support. Prophets in their own village have won recognition from outside - and it has to be said that such recognition was sought after more by the public and critics

than by the prophets themselves. Also organized within the festival were 'Panel Discussions', with the intention of creating a horizon of understanding of and sensitivity for the new procedures. Taking part in those 'Panel Discussions' were not only theatre critics but also philosophers, aestheticians and art historians. Topics on the agenda were varied, including 'Neue Slowenische Kunst', 'Potentials of new techniques', 'Theatre of music structures', 'Theatre and the art of post-modernism', and 'About the new generation of Yugoslav directors'. The main aim of the concept that was Eurokaz was to place new theatre in the context of contemporaneity, and the domestic within the context of the 'world'.

The second Eurokaz, held in 1988, basically continued with that which the first festival had begun. As far as the programme was concerned no fundamental changes were made, except that the emphasis was on groups from the USA. With regard to local productions, the public was able to see the following: *Atlantis*, performed by the Slovene Youth Theatre, directed by Vito Taufer; *Spring Awakens*, directed by Haris Pašović and performed by the Yugoslav Drama Theatre, and two productions by Branko Brezovec: *Black Hole*, performed by the Bitola National Theatre, and *Why are we in Vietnam, Minnie?*, produced by the Zagreb Puppet Theatre and OKC (Youth Cultural Centre).

The orientation shifts which occurred on the line of the first Eurokaz may not have been spectacular but they were nevertheless evident. Although the theatre establishment, inert by its very nature, managed to generally ignore the transmitted impulses, some did penetrate. The Zagreb Puppet Theatre, one of the typical Zagreb theatres of a 'clerkish' character, succeeded in breaking through its own shadow by staging a production (*Why are we in Vietnam, Minnie?*), which went against everything which had dominated the work of the theatre up until that time. If one bears in mind that the form of theatre expression was dependent on the form of theatre institutions in Croatia as well as elsewhere in the country, a change in one presumed a shift in the other - or a drift into the extra-institutional. Production of such a piece, where Brezovec adopts the principle of polyphonic literalization of theatre almost to the point of ecstasy, was possible only within the framework of Eurokaz and in the atmosphere created around it.

Concurrently, both Zagreb and the wider Croatia bore witness to the emergence of an anti-establishment trend. Like some crystallizing lake there began to gather a number of new, young critics around Eurokaz. Having formulated their sensitivity against a background of 'rock-and-roll', Youth Radio and MTV, they had finally found 'their' theatre. And while their 'older and more reputable' colleagues dedicated themselves to productions staged by the Croatian National Theatre, this circle of new critics congregated around the new theatre - just as the new public did. The winds of change had finally begun to blow. The year 1989, or rather, the third Eurokaz, introduced major changes: the first 'real' festival project saw the light of day: *Traviata*, produced by the Youth Cultural Centre under the direction of Branko Brezovec, and the beginnings of the Eurokaz off-programme.

Having attempted to encourage and influence changes within existing institutions with the power of their concept and their innovative energy, and having failed in that attempt due to a lack of willingness to accept the changes that was encountered from those institutions, the leading lights of the festival decided instead to regard Eurokaz as an institution in its own right, and ventured into their own, independent production. The result was the grand and splendid presentation of *Traviata*, staged at the [Šalata stadium. The style of its production and the form of theatre language merged into one, the end result being an opera which posed the question as to what is the meaning of opera today: as a type of theatre, as a way of experiencing the world, as an institution? Questions which invariably relate to the contemporary. Responses entailed a mixing of music styles, different stories, segments of stories, fragments, simultaneousness and, ultimately, a performance in a stadium in the manner of a rock concert. No opera house in Croatia could ever have countenanced that! Another form of promoting the theatre developing outside, and particularly in opposition to that embraced by large and established State institutions, was the introduction of an 'off-programme' to Eurokaz. Organized as an alternative programme of the festival was the 29th Encounter of Theatre Amateurs of Croatia. Within the context of Eurokaz, productions such as those staged by the Pinklec group from Čakovec; Nar, from Sisak; and the Startled Giraffes and Kugla groups from Zagreb, demonstrated that their marginalization and regional isolation were primarily a question of the organization of theatre life in Croatia, and not one of their maturing from the aspects of aesthetics or performing skill. In the background, various theatre groups, particularly Startled Giraffes and Kugla (both managed by Damir Bartol and both with the experience they acquired while in the Kugla acting group - and from whence each of them issued) began to adopt the openness of a discursive language, no longer as a thesis but as a fact. Accordingly, they employed words, visuality, rock music and movement in their productions as equal self-explanatory forms of expression. The contemporary quality of their theatre is no longer in the form of questioning, rather, it is now an expression of personalized sensibility. The self-explanatory quality of their 'shift' is a way of manifesting their radicalism.

Eurokaz 1990, the fourth festival of its kind, was dominated by the IETM Congress (Informal European Theatre Milling), an association of theatre agents, producers, selectors, consultants and organizers, whose regular annual congress was held in Zagreb.

Preceding festivals had shown that the problem of production, particularly within the former Yugoslavia as a whole and in Croatia individually, was, in fact, a problem of aesthetics. The appearance of a particular production also depends on the obtaining conditions in which it is being produced. On the one hand, IETM is a form of theatre bourse where guest tours are negotiated, where productions are bought and sold, while on the other it assists in the realization of co-productions.

In 1990, Eurokaz changed the direction of its activities - whereas in earlier years the emphasis had been placed on bringing foreign productions to Zagreb, as well as on encouraging an inward flow of information related to 'outside' theatre events, the new main aim was to parade the 'domestic' before the 'outside'. Whereas previously efforts had been directed at establishing a horizon of understanding within which productions by local authors could be readily discerned, the time had arrived to show 'foreigners' what those authors were doing. This was the guiding criterion in the selection of the festival programme. Apart from several already well-known foreign stars (La fura dels baus, Rosas, Station House Opera) the bulk of the programme consisted of productions from within the former Yugoslavia.

For the first time, Eurokaz participated in an international co-production, directed by the Bulgarian, Ivan Stanev, in cooperation with the Hebbel Theatre and Lozenetz Assoc.: *Rhyme and Punishment* had its opening night.

The festival had come full circle. What was initially merely a concept now became a result: exchange of information, interaction, a breaking down of the boundaries between 'the world' and 'us' - such were the results presented to the participants of the IETM Congress. Eurokaz did not invent the home authors of 'new theatre', but it did contribute in no small measure to their being observed in a context in which they were neither 'exotic' nor 'curious' (due to the fact that they were incomprehensible), but rather within a context in which they could be observed, experienced and understood. They were provided with their own points of reference, and a new set of standards was set. One cycle had come to an end. However, an end also implies a new beginning. The fifth Eurokaz was to play host to the first generation of authors who could be termed 'offspring of Eurokaz'. That, however, is not the subject of this particular text.

Translation by: Volga Vukelja - Dawe & Anthony John Dawe

The nineties

Goran Sergej Pristaš

I.

Eurokaz rushed into the nineties by moving its term to March 1990, adapting it in that way to the term of regular holding of the Informal European Theatre Meeting (IETM). The pioneer attempt to introduce the habit of co-production in our country - the then most fashionable and today still most profitable form of organizing of production budgets - was offered through the concrete example - the performance "Crime and Theatre" by Ivan Stanev, which was the bosom fruit of Hebbel Theater, Losenetz Assoc. and Eurokaz (Zekaem). It is true that the Zagreb part has never considered this performance to completely belong to it (Zekaem is the theatre with its own ensemble, and all the actors in the performance were from Germany), which shows the future view of the co-production among the repertory theatres in Croatia. Repertoire theatres in the country very rarely get involved in co-productions of the performances whose main plans of playing has not been carried out in the theatre itself, because its financial picture is confirmed only by the repertoire revue.

However, the IETM meeting in Zagreb was more significant for two other reasons. The first one to mention is that the programme selection of Eurokaz was the last genuine review of "avant-gardists", of - at that time - still Yugoslav theatre context. This should be understood conditionally, because the performances were not chosen by observing the "quota" tradition, nor were all republics, nations, peoples, etc. represented. The selection was - according to the words of the director-selector, Gordana Vnuk, carried out by the generation key. It was the last year in which the productions of Branko Brezovec, Vito Taufer, Dragan Živadinov and Haris Pašović were considered in the same context. At the same time, that was the year which denoted the start of splitting of the "generation" in various directions: Taufer has been producing, in a rapid rhythm (and very often in a superficial way) a populist post-modernism; Brezovec became more and more hermetic and far away from the Zagreb scene (not by his fault); Pašović at first lost himself in the decay of Yugoslavia and finally anchored in his native Sarajevo (ever less accessible to the market), and Živadinov carried on to fly very high (and finally, although the youngest among them, got retired). The fact is that the whole generation is still today very influential in their production spheres and that the standards they set have left a visible trace in Croatia today. The individual influence and the fates of these directors differ from case to case, and some of them will still be mentioned in this text.

The second significant point of the IETM is that it finally blew a breath of market in this area. Moreover, not any market, but the one which is interested in "new theatre" only. Already next year, first independent productions occurred at Eurokaz. They were still made according to the artistic and not market criteria; however, they were ready for the trip round the world. Some of them have managed to realize that. We shall also refer to it later in this text.

As a matter of fact, Eurokaz 1990 did not offer the groups like Kugla (Bowl) or Uplašene žirafe (Frightened giraffes) to the market, which reflects a slight withering away of the public for the theatre forms which still belong to another artistic period. Their production forms did not meet the criteria of the wave of starting the repertoire theatres to "new" directors, surpassed by Slovensko mladinsko gledališče from Ljubljana, Zagrebačko kazalište mladih, Narodno pozorište Subotica and Teatar narodnosti from Skopje. That was the time when great plays (in production terms) could appear, as for example "Šeherezada" (Pandur), "Traviata" (Brezovec), "Zenith" (Živadinov), "Ullyses and Son" (Taufer) etc. Such a production renaissance of "new theatre" has inevitably removed marginal occurrences in the way. The generation having matured in the eighties and confirmed at Eurokaz, has become the "main stream", both in production and trend terms.

Just in that moment Gordana Vnuk made one more in the row of wise moves - she announced the competition for the theatre performance.

II.

Before Eurokaz 1991, the competition for co-production of the theatre project of young theatre artists was announced. The groups Montažstroj led by Borut Šeparović and Linija manjeg otpora ("The Least Resistance Path) led by Ivana Popović won the competition.

After the first performance, "Vatrotehna", which - by seriousness of the idea and concept - exceeded the teen age of the Montažstroj performers, Borut Šeparović opted for the project closer by character to his generation - a Rap opera "101". For that occasion, the playwright Oleg Madjor wrote a scenario based on Sophocle's and Mueller's "Philoctetes" as an projection of the story about the inventor of the "first Slavic machine gun", M.T. Kalashnikov. The performance soon became the generation theatre hit. After the premiere at Eurokaz, the performance has been repeated very often and then followed the first tours of European theatres and festivals.

Under the denominator of Eisenstein's "mounting of attractions", lots of points have been collected in the performance: Mejerholjd, the dialectical dramaturgy, constructivist scene illustration, rap music, popular culture, ancient tragedy, narrative parallelism, etc. Such collecting led to de-hierarchized collective of art covered with a strong picture of preaching. As preaching itself, this performance was out of use very soon, or better to say, it was out of fashion. A more appropriate medium for such a style mishmash was found in the video spot "Croatia in Flame" by which Montažstroj has been launched into the orbit of popular culture. Rap opera "101" is though an essential performance because it attracted the attention by the youngest grown-up public in Croatia to the domestic new-theatre production. Although it could not satisfy the appetite of more experienced Eurokaz viewers, the current topic connected with the war that only started has broaden its influence outside the frames of the narrow theatre context, and it has been supported both by the public and by the critic. Besides, it is very important to quote that Montažstroj was then registered as the first private theatre in Croatia, which was at that time the legal precursor of independent production. The performance has been signed as a co-production also by Eurokaz and Radio 101.

Montažstroj will come back to Eurokaz only in 1994 with its next great performance: "Everybody Goes 2 Disco from Moscow 2 San Francisco - mix". This is a half an hour choreography being performed for the first time at the International choreography competition in Bagnolet, when it got the special recognition of the jury. The performance was shown in Zagreb only twice, as a part of festivals.

During three years' work with old and new performers, Šeparović has developed his choreography language in the direction of the so called high-risk dance, the combi-

nation of the physically demanding elements of dance, sports, combat and violence. Passionate and violent row of scenes from the conceivable reality of the Croatian youth has been covered again with a too heavy background pop-music which choked the intensity of the scene plot. Everything has been closed within the frame of a monotonous sequence of dance and violence, not differing much from the average video-spot. It leaves no shadow of a doubt that a very strong choreographic material has been inscribed in this performance. For the first time, probably after the KASP, the choreographer who did not use the old tradition of the contemporary dance appeared in Croatia; rather, he found the material for his choreography in everyday events. Šeparović consciously carried this material through many repetitions, continuations, fragmentation and the like in order to lead it to the radical scene reality which cannot leave anybody indifferent. Although the style of the group implies the traces of certain contemporary choreographers, it would be very hard to deny Šeparović's original approach to physical features in the context of ideological changes in Eastern Europe and our regions.

It is interesting that the three-year absence from the scene did not push Montažstroj to oblivion. Already at their first appearance on the scene was welcome by the public in the competitive fashion, and this was exactly the way they were seen off the scene.

Soon after Eurokaz, "Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Francisco - mix" turned into the one-hour "Remix" with which the group has been traveling around Europe for two years already, preparing at the same time a new performance. During that time - due to dissatisfactory conditions of co-operation with the Zagreb theatres - the performance was shown in Croatia only once, and that for the charity purpose.

III.

Ivana Popović, the second winner of the co-production budget at the 1991 competition was not less famous.

Ivana Popović also comes from the world of popular culture - or more precisely, fashion. As a graduated sculptor, but primarily a choreographer, she created the fashion performances from her first reviews. Her "performances" have never, in fact, reached some bigger form than performances, which was probably caused by the too great "easiness" of her projects.

Supposing that we could talk about her work in the context of theatricality, it certainly concerns the form which is based on the primary theatricality, the one which has been dictated by the very context of the stage space and its theatrical potential. In that sense we could even talk about the theatre naive. Ivana Popović showed for the first time at Eurokaz the "performance" "Currant Bomb", the simple tale about twin sisters, cakes or something similar to that, with two real twin sisters and in two twin parts (the performance was made up of two identical parts and a slight male intermezzo).

As well as her other performances, this one has not left some more significant trace in the theatre, but it resulted in several engagements of Ivana Popović in Slovenia (as a costume designer). She was also rather successful in the media, in the first place as a fashion designer. After a couple of projects - of marginal significance for the theatre context - Ivana moved out of Zagreb to the island of Krk. Afterwards, she used to appear with some impressive and very well visited fashion revue and today she is, allegedly, in Split.

IV.

However, Eurokaz has not given up the old avant-garde. Kugla (Bowl), together with Branko Brezovec, has still remained one of the most frequently present groups at Eurokaz in its whole duration. In Kugla (Bowl) itself nothing much has changed in the expression throughout the last ten years. Damir Bartol Indos (the author and performer) has been further pushing his Kugla (Bowl) at the edge of the psychodramatically based performance whose topic is based upon the trauma socio-psychological material. Bartol's theatre is poor, satisfied with any conditions in which one can produce enough space for the reconstruction of the performer's subject and exposure of the body to physical torture. His shows are close to a performance, his body is exposed, split, expanded; however, the linking elements with the theatre - costumes, scenography and the stage belong to a more ancient theatre, the one with the seams so cracked that any attempt of its revitalization would be hopeless. Therefore in all three shows ("Laborem Exercens", "Pony Tail" and Jedadde Jedadde") were performed in the war phase of Eurokaz, Kugla's shows acquire a strong thematic input which is transparent only through an almost impenetrable metaphorical structure. "Pony Tail" is one of the examples where the stage is loaded with wooden parts, bottles, metal plates... the usual Kugla's environment. Although it is not transparent from the position of the viewer, the space, in fact, presents the ground plan of the (Sarajevo) football field turned into the graveyard. At the crosses there are hanging imitations of pony tails. The origins of pony tails are connected with the nickname of the chetnik criminal Arkan and the word arkan, which is the Tartar name for lasso made of horsehair. The smashing, dancing and a specific organization of presentation leave the impression that Bartol always makes the same show, but the semantic loading (or unloading) makes them at least different in subject matter.

In production terms, Kugla has been stubbornly walking at the edge which cannot throw it into the water of professional Croatian theatre. In Bartol's shows there are no actors with the university degree (which many a director here could resist), he, as a principle, does not co-operate with repertory theatres; however, he did not avoid the form of coproduction. The war shortages forced him already in 1992 to make a co-production with the Austrians - "Laborem Exercens"; "Pony Tail" appears in the co-production with Radio 101, and he even signs the show "Jedadde Jedadde" as Kugla International.

V.

The former member of Kugla (The Bowl) Željko Zorica Sis left Bartol's idea - working with marginal artists as well as his position of an outsider in the context of the theatre. Although he was quite successful as a scenographer and a designer, his work as a director with the professional actors was on the edge of theatre events. He takes over metaphorical accumulations from Kugla, but the scenery of his plays tends to be more sophisticated. It is obsessed with symbols, and dreams presentation is one of the crucial themes in his work with Uplašene žirafe (Frightened giraffes) from Zagreb as well as with Kacinsky Troup from Belgrade. In 1991 Eurokaz was a host of the last performance from Serbia, made by Zagreb-Belgrade authors. A famous Belgrade actress, Vladica Milosavljević had a leading role, and Emil Matešić, who was a regular assistant in her projects, was invited to come from Zagreb. "Magritte: Unsolved Murder" was a title of the play made in an attempt to revive Magritt's images through illustrations and phantasmagoric staging of "dreamy" situations by Magritt's iconography.

Emil Matešić signed his first own project - Playture "Sharp Drive" with the name Frightened giraffes. Sharp Drive is a very simple performance in its staging and structure. The body of Emil Matešić, utterly controlled and simplified in its choreography, played the car engine when driving. That is all. The performance was not a big success, but his way to become independent from Kugla and Uplašene žirafe tradition by getting rid of fancies and psychodrama is important for a future choreographer who is expected to do a lot more.

There were many complaints addressed to Gordana Vnuk about Branko Brezovac who often participated in the programmes of Eurokaz. Although there are many arguments in favour of this director, the fact that Brezovec is one of the most prolific Croatian directors, although abroad, is quite sufficient.

Contrary to what happened to Pašović who was left without a job, Brezovec was not affected by the disintegration of Yugoslavia.

First, Brezovac was never accepted with delight by Zagreb repertory theatre, by its producers as well as actors. Being unpredictable, he did not offer safety to producers, and the purpose of the actors' roles in his performances does not satisfy the ambitions of the theatre groups he worked with. The last performance he directed in Zagreb was played for the first time in 1992. It was "Tri sestre" (Three sisters) by A.P. Čehov produced by Zagrebačko kazalište mladih. The performance fit into the trend of multimedia productions of that time: in the drama space the redistribution of the performing channels was done - the actors on the stage, the actors on the monitors, video-manipulated recordings and sound filters like a microphone. Such a drama distribution was opposed by those who favour the unity of the play and the actor, but such discussions are not a part of a horizon this play should raise. At the same time Brezovac uses the power of stage quotation of the contemporary theatre which might have not been recognized by the average theatre audience, but they anticipated the future development of his language - contrasting the elements of various performing forms in order to reveal the unity of performance even in an elementary relationship to the presence of a performer on the stage.

By going to the southern areas, that is to Macedonia, an important problem in the very production of the performance was solved and that is a burden of logocentric acting tradition. Namely, tightly conceived theatre project such as "Tri sestre" (Three sisters) in which the actor does not serve the character but the director and performance, requires a different production of scenic materials and its reproduction from the one in the logocentric theatre. "Noble dilletantism" which would twist the functions of the characters in the functions of the performance with the serious irony, and thus produce the presence of the performer's personality to be dominant in the shaping material Vnuk did not find the right place in the repertory group of ZKM. We should explain this misunderstanding by the lack of communication among traditions, because having the similar requests he was more successful in Macedonia where middle-European logocentric context has less influence. Noble dilletantes from Skopje brilliantly played "Baal" in 1993 and "The King Hamlet" in 1995, the forerunners of what Gordana Vnuk names as "postmainstream". Understanding of the text is what the Zagreb audience (as well as international audience) misses while watching these cruel and unsophisticated performances. This understanding would make possible to observe his treatment of dramas, but we should wait for the better times when postmainstream will become mainstream and the plays in not so widespread languages will be translated at the spot. The obvious thing in these performances is his giving up the decorating of the scenery and entering the rudimentary areas (still dramatic) and expression. The body of a performer is not the object of a design but of the destroying of the pleasure in the image. The spectator is disturbed by disharmony and primitive expression, but not on the level of ritual but denying the ritual as possible escape in the otherness. Not having the ideology or destroying it deliberately, a new ideology of disgust and elementary expression is developed, whose power is much bigger in the theatre than in the reality as it is as much fictitious as any other story about man.

VII.

While Brezovec had to plan his projects in Macedonia, the Slovenian director Vito Taufer became the most desirable director in Croatia. If any successful promotion of a director from this region may be attributed to Eurokaz, it is certainly the promotion of Vito Taufer.

The then producers of the Zagreb Youth Theatre, Mladen Iveković and Darko Putak, invited him to direct the same play in their theatre (writer of the text was Veno Taufer, his father). After the initial boom in the eighties, Taufer started to get a number of offers and this resulted in a certain hyperproduction of Taufer's plays. The situation being such as it was, Taufer started to approach the projects in more and more superficial manner, and the climax of the *cliché* was reached by his show "Tartif". In the Zagreb "Ulysses and Son", the major problem was the text itself. While the Slovenian version was slightly more consistent, the Zagrebers offered Taufer the production maximum of that time, so he dispersed in a whole row of very impressive pictures and witty scenes which suffered from broad and irrational usage of the textual material. Was it the question of care towards the father's text or lack of concern towards the less interesting toy - the text? Only Taufer can answer these questions. Nevertheless, that show was a real production and repertoire enterprise in Zagreb in 1991. In the time when "Zastave" (Flags) by Georgij Paro seemed more radical than an average student production, and when an inexperienced viewer could get the impression that it is the question of the promising director, and when Magelli reached for monumental themes of the contemporary Mid-European history ("Nation", Bauhaus"), Taufer showed up as a sweet refreshment, as a satisfaction to those longing for entertainment and to those who know what to expect from him. To the more choosy ones the show seemed too musical, which maybe should have detect its unseriousness. At that time, however, it was not too important. Everybody was happy that it had happened.

On the other hand, Taufer has been frequently working in Rijeka, in the Croatian National Theatre "Ivan Zajc" and Zagreb was not completely aware of that fact. Taufer made there his perhaps best show in Croatia, "Auditor"; and then "King Lear" which was proudly kept in silence by the Rijeka theatre; however, the most attractive show was "Kraljevo" by Miroslav Krleža, presented at Eurokaz in 1992. This best - not only within the borders of Croatia - domestic expressionist drama was understood by Taufer exactly in that way. He whirled "Kraljevo" in a Dadaist-cabaret combination of *kitsch*, color and song. The show seemed as a brilliant parade of Taufer's skill, but at the same time as a parade of an exhausted director who knows that he is admired so he will "do anything to please them". It is interesting that Taufer has always had an almost hundred-percent support of all actors with whom he used to work, which is not a very common feature here among more demanding ensembles, such as Zekaem is.

Neither the latest Taufer's show which was hosted by Eurokaz in 1995, "Psiha" (Psyche) did not show that Taufer made any significant steps in developing his language. However, there are some indications that he is becoming again an inevitable theatre fact. This year's Eurokaz is to show that.

At Eurokaz 1993 and 1994 there was one more foreign theatre director, working with the Croatian ensemble. This was the French director Jean-Michael Bruyère, who directed the show "Wake up beautiful", which was born in the dilapidated building of French pavilion, as a project of simultaneity. It is the question of the "comprehensive" project which - based on the elements of "Journey through Subterraneus" by Željko Kipke - in a pretentious way, following the clichés of quotation painting and automated writing fails ingloriously under the burden of the modernist absolutism of picture and construction. The quotation ideologies used to show themselves in this century as much more destructive than they seem in catalogues and museums, and the theatre audience felt it on their own skin. Therefore is the Bruyère's show usable as a picture book of fragments of Duchamp and surrealism; however, its sentimental thought is too fragile to put up with such a tremendous context.

VIII.

Having no more ways to wake up young Croatian directors or having no more time and money to produce anybody new, Gordana Vnuk decides in 1994 to start cooperation with the plastic artists - performers. On the list of extremes were absolutely bodiless Željko Kipke on one side and the "spec-

tacular" Nenad Dančuo on the other.

In the installation "We invite you to a pleasant optical journey", Željko Kipke takes over only the context of the theatre scene which has the flow potential of time and space, but it does not provide it the necessary phenomenon of the body. Its semantic potential was used exclusively on the level of realization of the message-instruction and it created the picture before picture (isn't it in the opposition with the so called iconoclastic theatre?)

Nenad Dančuo, comprised by the context of the theatre festival, directed a mini spectacle in the public garage and gave it the name "Inferno". It is the question of one more product of the "conceptual naive" which was mentioned in the case of Ivana Popović, but the one with more theatricality than the theatre itself. The spectacular easiness of this performance is its greatest flaw, so it was swallowed up by the strong selection context, which Eurokaz is.

IX.

We have two more directors which belong to this national climate; however, they realize their projects (and more than that) in Slovenia. They are Emil Hrvatin and Ivica Buljan.

Emil Hrvatin appeared in Zagreb still in 1990 with his first (and some people think the best) show "Kanon" (Cannon). The show was not scheduled for Eurokaz, but, as far as we know, that was the only show which had been performed at that time in Zagreb outside the festival programme with the intention to be seen by IETM. The show was made in co-production of the Slovenian Club 52 and the Zagreb SKUC, which is today almost non-existing theatre space. Hrvatin gave the "Cannon" the subtitle "pre-vision" of his future theatre projects, and the first bigger project could be seen at Eurokaz 1993 - "The Woman Continuously talking - Polygon". This co-production reflects Hrvatin's consumption and practice of contemporary theatre theories. Among others, in it Hrvatin deals to a significant extent with the problem of identity at the stage. The Zagreb public welcomed the complicated play of identity of figures and female performers rather warm in spite of its (apparent) indifference and abstract discourse. Still greater interest was caused by the show presented in 1995, "The Cell" in which Hrvatin radicalized the principles of watching in the theatre - from peeping through small holes through presence in the space where the performance is acted to watching the show from the secure space of the "audience". The show offers the opposition among countless possible narrative macro-series and views and an arbitrary watching dictation in which the viewer steals his average of the show. The view of the show has been created on common impressions of the whole audience and on the prerequisites about what somebody else had seen.

Our next director who presented himself at Eurokaz 1995 with the Ljubljana production of the show "Name on the Tip of the Tongue" is Ivica Buljan. Buljan matured in the generation of the Croatian critics and playwrights gathered around Eurokaz, its round tables and shows, and in the first place he has been co-operated on the projects of the Slovenian (Taufer, Pograjc, Miller), French (Colin, Bruyère) and domestic (Brezovec) theatre directors as a playwright. His first direction "Name on the Tip of the Tongue" is a research of the sexual realization of the body through five scenes, realized with the marginal language elements: whisper, violence, philosophy dialogue - and it ended with the real reading of the story - the basis of the show.

When we talk about Eurokaz, we cannot avoid the regular Croatian production which, in the worst possible way, digested the offer of the "new" theatre.

There is no doubt that the audience which passed through Eurokaz theatre has got the eyes more open and less sluggish than usual. The young Croatian theatre directors became aware of that fact and they do not see their position any more in the production opposition;

RETURN TO THE PICTURE

Sandra Križić Roban

It seems that people today read less than ever before. Similarly, it seems that only a certain kind of pictures enter their field of vision, those characteristic of predominantly consumer society, used to have the product - material, as well as intellectual - offered through the TV medium. Advertising poster, used to promote the sale of various goods and among others, of course, also of theatrical performances, is one of the fundaments of graphic design, from which we can read the numerous changes of styles, tastes and interests of the artists. What makes theatrical poster different from other advertising posters is the lack of advertising slogan - this linguistic trick used to emphasize those details intended to be retained in the hearts, i.e. the mind of the consumer.
Contrary to that, textual element of theatrical posters contains the title and the names of the playwright, director and performers, while the graphic solution very often has no direct connection with the theme of the play. Only a few graphic designers in our country have created a recognizable opuses of theatrical posters, which could and did manage to intrigue us with their typographical, as well as pictorial solutions. Among them, the ones who certainly deserve to be singled out are Boris Bućan, Mihajlo Arsovski and Mirko Ilić.

Design of the eighties is greatly defined by charismatic figure of Neville Brody, British designer, whose typography of magazines and logotypes have changed the relationship toward text-picture composition, and in some derivatives (more or less successful) it has favoured the visual chaos to the legibility of textual elements, thus placing its comprehensibility into a subordinate position. In number of cases, the textual part was used merely as dynamized *pot-pourri* of the entire composition.

In this context appears Darko Fritz, multimedial artist, who in cooperation with Željko Serdarević signed the first Eurokaz posters and since 1990 is signing them as a sole creator. Luckily, people gathered around the project of Eurokaz recognized the individuality of his graphic style and allowed him the creative freedom which has resulted in a series of excellent posters.

„Imitations of Life Studio", and later Darko Fritz in his independent creations, use the artistic derivatives of historical avantgarde movements, such as Zenit, Bauhaus, Russian Avantgarde and similar, without quoting them in the post-modern manner. These designers,



weary of unscrupulous use of quotations, decided to connect their creative work directly to the historical sources of art avantgarde, transforming their specific characteristics into a system of graphic signs. One of the first vanguard sources used was „The Spheric Theatre" of Bauhaus member Andreas Weininger, the author of the project conceptualized in 1926. On the first Eurokaz poster from 1987 the Spheric Theatre is placed in the center, „supported" on either side with figures of another famous Bauhaus author, Oskar Schlemmer. Darko Fritz and Željko Serdarević took over the original artistic postulates according to which they built an open stage, symbolizing the openness of the theatre festival to the new European artistic efforts.

The Spheric Theatre continued to appear on Eurokaz posters until 1993, always incorporated into the central graphic motive. Atomic particle from 1988 also contains in it a Bauhaus motive, while the intercontinental connection symbolizes the arrival of American theatre to Europe. That same year, the permanent logotype of Eurokaz appears on the posters, with the Earth in the middle, enhanced by the lines of magnetic force.

Apart from Bauhaus, Darko Fritz also used the artistic experiences of the avantgarde movement Zenit, or more precisely, of Josip Seissl (i.e. Jo Klek), a designer who during the twenties designed costumes, scenery and curtains for the Zenitistic theatre. This artist, familiar with origins of avantgarde movements, such as De Stijl, futurism, dadaism and Russian avantgarde, is not trying to hide in his compositions the influence of the new media. Similarly, Darko Fritz today is basing his artistic experience on equivalent use of such media as film, video, computer graphics and music, creating original works in which particular quotations are acting primarily as dedications to those designers in whose work he has found his inspiration.

Apart from historical avantgarde on Eurokaz posters, there are also photographic quotations of two famous theoreticians of scenic movement and mime, V.E. Meyerhold and Etienne Decroux. The praise of Meyerhold's theatrical revolution is expressed by famous biomechanical exercises used by Meyerhold to train his actors in scenic movement that he considered the most powerful tool of theatrical expression. Elements of his biomechanical exercises make part of the poster from 1989.

In 1992 appeared the fluorescent poster with figures performing the mime technique movements. That poster, with its glaring coloristic relations of fluorescent colours on a silver background, is one of the most impressive of Fritz'es solutions, wherein he equivalently treats the graphic motive (in this case the dancers placed within the DNA structure) and the composition, accentuating them with colours.

Gradually, drawings or photographs begin to fill up almost the entire square frame of the poster, while the typographical information is arranged along the edges. Darko Fritz persists in his concentration on the theme of contemporary theatre and its reflection on the audience. He returns to the picture - the basic element that he uses as direct continuation of avantgarde art of the twenties and thirties, and not its later derivatives. The picture thus becomes the copula between theatre and designer's solution, similarly as in contemporary theatrical happenings it has become a copula between the text (i.e. performers) and the audience. Therefore, it does not come as a surprise when we see his dynamic solutions which are, in spite of the motive placed in the center of the frame, additionally punctuated by diagonals, spirals and similar.

Aesthetics of *trash*, however paradoxically it may sound, is to Darko Fritz often an equivalent of dramatic story, the parts of which are collected and saved in a sort of a „trash bin" of the contemporary Windows memory. But regardless of that, there is a noticeable Dutch influence in his work, or better said, of Dutch artistic style, which is - traditionally in art, and consequently also in design - aimed at total design based on abstract geometrical forms, which underline the modern approach of the client. This could explain the frequent use of helvetica, that font which perhaps looks unattractive in its purified form, but which certainly expresses the basic idea of the author, according to which the design first of all needs to be purified, after the recent accumulation of various sediments.

Form structuring of Darko Fritz: his posters for Eurokaz theatre festival and his numerous graphic solutions of posters made for other theatres in Croatia and Slovenia, as well as his corporation design, focuses on a balanced relationship between demands of the pop culture and the artistic postulates based on avantgarde movements at the beginning of this century. Here it should be emphasized that this balanced relationship does not mean a mere sentimental mixing of symbols of two different periods, but an artistic procedure starting from the space in which the creator combines the diverse experiences. That *global village*, i.e. the multicultural quality aims to achieve a possible surprise when, after the initial effort to solve the rebus, we discover basically simple communication between the designer and the spectator. And this is exactly confirmed by the most recent works of Darko Fritz, who continues to draw by hand with minimal use of computer. This praise to the hand in the work of Darko Fritz have been recognized not only by us, but also by the experts in eminent museums around the world - for instance, Stedelijk Museum in Amsterdam - who have included his posters into their collections.

Translation by Maja Zaninović

FRAGMENTS ABOUT THE TWO FACES OF EUROKAZ

Ivica Buljan

From **Aristotle** to the end of 19th century, western practice was nurturing more or less consistent mimetic character. Aristotelian theater died with **Alfred Jarry**. *King Ubu* desarticulated the dramaturgy, and we owe him a conception of a new age, in which the efforts are being oriented to the play itself and to the means of theatrical expression.
The new practice emphasizes theatricality and focuses on the actor and purifies the theatrical expression. Jarry, **Artaud's** *theater of cruelty*, **Schlemmer's** *mechanical ballet* and **Brecht's** *epic theater* are a reactionary response to mimetism and to the creation of a new theatrical and esthetic paradigm. This paradigm destroys and obliterates the priority of dramatic text, replacing it with the text of the play, based on creating the paratextual signs in visual and ludic dimension. The word gives its central place to the actor's body and to other scenic elements. The viewer has to change the established habits of perception and reception, as in understanding modern painting and dance of **Pina Bausch** and **Anne Therese de Keersmaeker**. Therefore, perception is being transformed in concordance with the new theater, giving the media an important role in the theatrical play.

From **Meyerhold's** *propaganda theater*, to **Piscator's** *political theater* to Brecht's *epic theater*, theater in a characteristic way uses the means of communication, the visual and sensorial technology. However, in these forms the means of communication have a documentary role, underlining the events on stage with film projections or with informative radiophonic material. Since they stem from the dramatic text and are complementary to him in a certain way, they serve as a support or as a contrast to the narration, without having an autonomous, creating status in the text of the play. Chech director **Josef Svoboda** with his *Laterna Magica* inaugurates a new theatrical form that simultaneously, in the same time and space, regroups actors, dancers, singers, screen scenes, music and film projections.

The means of mass communication are embeded as components in a theater where picture stands as the leading actor and where an actor competes with the picture without being completely forced out. The audience has to "double" its perception in multidimensional scenes, in which, for instance, one can see a projection of a scene while the actors simultaneously argue with characters projected on-screen. (**John Jesurun** in „Deep sleep" on Eurokaz 1989 showed a perfect video/actor integration. **Reza Abdoh** used an integration of completely different dramaturgic nature in his plays. He had already transformed it into a ritual.)

The media and means of communication do not replace theater; they are only being used in a dramaturgic way. Their role is central and unifying, as in **Branko Brezovec's** play of "Three sisters: Chekhov, Beckett, Brecht" (Eurokaz 1992) ,where the theme is the conflict between and integration of temporal and phenomenal, which is essentially visual. Documentary films of war in Croatia are confronted with the reality of the stage. Distant spaces are being brought near, and various parallel, contradictory and fantastic discourses are being juxtaposed. Such type of visual practice that makes time distant (Chekhovian time) and near (real time) breaks all the perception schemes and destroys the unity of the discourse, presenting various points of viewing the world and reality. It blends the scenic fragments, nullifies the difference between the stage and the rest of the theater: outside parts become as important as inside space and finally the viewer herself becomes an object of research. A certain scene forces her to view herself as in a mirror (again, a fundamental characteristic of Eurokaz plays, from "Masoch" by Raffaello Sanzio group, to "Goat's song" by **François Tanguy** to all three plays by **François Pesenti**).

A radical derivation of such presentational type is surely Survival Research Laboratories from San Francisco, whose film was showed on Eurokaz in 1988. Machines are being used as ludic objects: in playing space one manipulates fragments that cause an explosion of perception. From this point of view, technical apparatus (the machines) has transformed itself to the protagonist, the central element of presentation. Incorporated technologies certainly change the presentation, but their use is extremely sensitive because one must keep the balance between the play and technically-scenic instruments. Since the actor's body is not central any more, and since even speech may completely vanish, even the most radical groups in which there is no living performers keep some characteristics of the theater. Therefore, the paradigm of multimedia theater is nothing else but modernism in which the present meets the future.

The didactic introduction is dual in its character. It is meant to show the origins of the new theater, and the necessity of its incorporating in the image of Croatian theater, which constantly reproduces a 19th century mimetic model. Eurokaz legitimates itself by these principles from its very beginnings. The introduction is to show that the division of Eurokaz's program to *mainstream* and *postmainstream* production, despite the restraining terminology, is not a result of a trendy categorizing, but that it reflects the old division and coexistence of the two models of representation, visible even in the Artaud's theater.

The other current in contemporary theater in program concepts of the early Eurokaz festivals was emerging through the *new dramaturgy* (whose most original representative undoubtedly was **Ivan Stanev**), and since 1994 it is subsumed under general category of *postmainstream*. From the viewpoint of this paper, but also in the evolution of Eurokaz, this coinage, although rather awkward, gets a different meaning. Of course, *mainstream* is not a pejorative definition. The majority of the most interesting groups in the early festivals, and also in the present festival program, consists of such phenomena (Rosas,

Needcompany, Montažstroj, Jan Fabre...). *Postmainstream* means that, besides the existing current, on Eurokaz appeared a different stream, that was and still is in process of generation simultaneously with the former, using its experience, reaches, results of research, but also rejecting its tactics (primarily, producers' dictate, stylistic purity and the "conservation" of established perception codes in the audience). In some authors one can follow a line of development that, mostly, leads from the new dramaturgy to its framing by personal experience (again, a perfect example is Reza Abdoh), but also from formalism to recognizing oneself in the experience of others (Jan Fabre).

When a vacuum in seeing the essential events in the new theater (and the information gap in Croatian theater was the widest in the very area of multimedia) was filled enough, Eurokaz could turn to the second, and secondary current. It also originates from Artaud's theater, but this time with a suggestion to return to the pure theatricality, closer to dithyrambic dance than to the Aristotelian mimesis. In Artaud it was a search for lost language in which an actor is like a hieroglyph, a sign to which the body adds its materiality. If, on one side, the transformation of perception to the new theater was going on through technology and formalism (as in **Robert Wilson**), on the other side, the arches for the bridge of *postmainstream* were being projected over **Grotowski**'s *theater of the origin* but also over the *anthropological theater* of **Peter Brooke** and **Ariane Mnouckine**, and over **Kantor**'s *theater of death*. Perception here was oriented to the ludic dimension, and the return to roots was conceived as a search for the original language "that is half-way between the gesture and the thought" (**Barba**).

Three Eurokaz's plays tried in various ways to return to the ritual and to primitive theater. Although we could hardly subsume them under anthropological theater, they are connected to it by the research of man's bearing in the situation of performing the play, and they are essentially set apart of it by freedom in combining various materials and procedures, by a kind of eclecticism. To the principle of the new dramaturgy a paralogic way of thinking was added, and its roots were derived from the archaic culture that does not know the space/time division, but presupposes only mythic time as a whole. The three plays place the theory of relativity above the vertical way of thinking, bound to the closed space and to the focused action, and above the horizontal way of thinking, to which they add a simultaneity of space and the plot being out of focus. A new concept of time enables a physical journey of the viewers and the performers with elements of stage expression means. Dramaturgies of the three plays are building through a system of searching for a center of balance and they become "axis dramaturgies" (**V. Ravnjak**). Such dramaturgies are not determined by stylistic features, but by readiness to show all the atoms of the show without a hierarchy, to be concerned with its elements without excluding the whole.

The power of the second Eurokaz's current was manifestly expressed by subversive directors' trio: **Romeo Castellucci, Alvaro Restrepo** and Branko Brezovec on the 1993 festival. After supremacy of derridaesque surface, a time has come for "pride as the untamable in the body" (**P. Quignard**).

Alvaro Restrepo in "Sol Niger" writes with his body a drama of time travel. The journey is not linear, it does not begin in a determined point, but only the performers' bodies carry the history. An archetypal code of primordial time is inscribed on them. It is being enlivened by a moving hand, a penis rammed into earth, indiscernible speech coming from the depth of the body, a light that emanates from a goat. It is being regenerated by desire in sexual bodily parts. A body that enjoys is never old and the juice that does not dry constantly invigorates. Pleasure gives fruits, and Restrepo's theater takes the fruits from the bosom of the world and from the darkness of history. This is the abandoned area of enchantment. "Sol Niger" *is* a ritual play, but it is set apart from the anthropological theater by distinct communication with **Francis Bacon**'s painting. If one views it by its particular procedure of building, it could be classified in the works of the new dramaturgy, but it is special from a standpoint of Foucault's distinction of seductive imagination and experience. Appropriated experience (Bacon) and Restrepo's own experience in "Sol Niger" do function, based not on their authenticity (Barba and his followers act exclusively on this line), but by force of pulsions. Two performers are not characters, but situations, colors, feelings. Red and blue. On one side - knowledge, the rational, science, and esoteric gnosis; on the other - the imaginary and the unconscious. The red is rooted in the soil, and the blue travels. The former concentrates around thinking and ruling, and the latter destroys its own body, savors, destroys and inseminates. The two dancers do not lend their performing possibilities to fiction, but to a cerebral and emotional experience.

Brezovec's "Baal" is also based on the principle of the new dramaturgy. The plays develops from abundant semantic dumping ground of dramatic literature. Baal is only a huge body, voracity itself, a head drawn from Abyss and Fall, with oral cavity as a regressive symbol of the sexual. Dramatic topography is replaced by a mythic one, characters are reduced to functions, and urban Brecht's ritual is returned to mythic age by an ellipsis. Brezovec's Baal speaks about the Fall of man. The biblical Fall is marked by getting knowledge of nudity, by punishment due to voracity, that is, due to sexuality. The spatial is made equal to the physical, and the physical is made equal to the temporal. Baal's Fall is not only destiny. It is being exteriorized and it is becoming physical. Baal's stomach is an euphemized microcosmos of the abyss, and its image stands for a false god, false leader, false power. The process of appropriating power is a magical appropriation of sexual objects. Baal's body becomes a beatified body of Mohammed, his symbolic trophies are the result of power over taboo, his defeminization and deanimalization. On this line an authorial essay on theater (the myth), director (Baal), and actors (clergymen). Dramatic plot is nonexistent in this play, too, and the axis is the human foundation which functions through the mythical power and through a presentiment of recognition (author's) own experience.

Mainstream production makes a viewer an author, almost an equal creator who understands, comprehends, and supplements the director's thought. To be a creator of the play - does it mean to feel the obligation to create, and if it exists, how does it express itself? Authors create plays, and this task is honorable because it does not correspond to obligation of any viewer to watch the play with equal attention.
Postmainstream motto is: *Creation and viewing are connected only by misunderstanding*. In a colloquial disposition, postmainstream is being detected by lack of comprehension by the viewers, and it is really a misunderstanding. The authors invest physical work into their plays, and this is an area in

which the viewer usually does not pass any test, neither mentally nor morally. It is almost a rule that daily theater criticism writes about the (emotional) upsurge that the critics experienced, and such vocabulary fits bad criticism. There are viewings (audience) and readings (criticism) that cause a nausea that does not originate from low quality plays. There are subversive readings because they are successful.

The third turnover Eurokaz play from 1993 - "Masoch" by Raffaello Sanzio group is an ideal example for an analysis of the misunderstanding. If a viewer likes the new theater, what does she likes in it? Plays, feelings or somebody whom she finds in them? Whatever is the case, she will reduce the play to her own life; for her, it is the only way to experience it. The author sees only one thing: since her play is what it is, the others do not accept it. Therefore, one faces a kind of censorship, not a kind that works through suppression, but such censorship that proclaimed Sade as "boring, unreadable" (Barthes). The snobbery of tolerance is the greatest danger that threatens postmainstream theater. Artistic Purism (that praises stylistically pure theater, therefore, mainstream production) requires silence; censorship by tolerance is the most effective. People whose lives are so dull that it is noble to inform them that other being also have genitals, want to proclaim that even in a S/M orgy nothing bothers them (**Mathieu Lindon**).

The essence of censorship is to watch the plays as things outside the world. This is a perversion of modernity, because the procedures that were original in theater several decades ago are still being presented as new. Nobody disturbs theater any more, and theater in return does not undermine nothing. Raffaello Sanzio group started the "Masoch" project in full awareness of silent suffocation. The center of interest was the character of Sacher-Masoch. Cleansed from any historical connotations, the play is a scientific squaring off accounts with the theater Hamlet complex. Masoch is played by the same actor who played Hamlet in the preceding show. The Danish prince transformed to the Knight, the idea of theater transformed to a masochistic phantasm, and verbal Hamletian expression transformed to physical one. The phenomenal aspect of the world replaced communication. Masoch's anxiety, same as Hamlet's, is a crystallization of child's anxiety, an attempt to control the unendurably cruel fear from childhood. The play is a specific analysis of masochist nature of acting and of theater. Masoch's acting and art of presenting are the work of the passion of showing. The exhibits are: actor's body, passionate language; the actor shows her own resurrection, a resurrection of a body that suffers and offers itself to others to watch. Again, we found ourselves by Artaud, who maintains that acting is the most beautiful defeat of the body, because its punishing is offering to Other and the debasement of oneself. Acting includes indignity and shame, as does masochism. The Raffaello Sanzio show shame as the supreme feeling, an essential condition for the art of (re)presentation. To be an artist is the same as to crave for losing pride, to transform the most intimate in oneself to the most public, the most special to the most banal.

glossary

Aesthetics of disappearance
„Things are more present, the more they evaporate and the more they elude the consciousness." (Paul Virilio)

Aesthetics of duration
„What is happening with the mere length of time?" (Hans-Thies Lehmann). Lehmann's concept relates to the types of theatres and plays which single out the time as one of the principal categories of the theatre, whether it is the question of theatrical productions of extraordinary length or the use of slow movements or excessively prolonged pauses within a play.

Autobiographical theatre
Performances that investigate the authentic, not mediated, the real, in which the artist assumes the status of the work of art, and where the border line is eradicated between the reality of everyday life and its representation.

Body I
„Body is the written surface of events, the place of disintegrated self (which adopts the illusion of substantial unity) and the form in the process of destruction. The task of genealogy is to show the total inscription of the body into the history and the process of its destruction of the body." (Michel Foucault)

Body II
„We cannot understand the body. We cannot analyze it. We can merely perceive it. This is the reason why I am interested in the ballet, because there is nothing in it that should be understood." (Heiner Müller)

Body techniques
„The various ways in which various people - from society to society - know how to use their body." (Marcel Mauss)

Brezovec, Branko
The theatre director; the plays directed by Brezovec were presented at almost every Eurokaz Festival until now.

Dance theatre
Translation of the German compound *Tanztheater*. The field of performing arts resulting from the interrelation of modern dance, the theatre and other arts. It reaches its boom in the seventies with performances of Pina Bausch and in the late eighties becomes the predominant festival genre. Universality, seductiveness, dynamics, unpretentiousness of its pop variety, as also the investigation of relation between various art forms, reactualization of classical ballet, the body policy and violence done to an individual in its engaged variety have made the dance theatre the most popular of the new theatre forms.

Feminist theatre
Almost unexistent in Europe and given particularly marginal treatment from all, even the most open festivals', producers', critics' and theoreticians' focuses of interest. At Eurokaz Festival it was only indicated through the presence of Rachel Rosenthal. Feminist theatre radically subverts the representation models of Western theatre, pointing at the ways of sexual domination in various theatrical forms, constructing its own language of fragmentary dramaturgy, antiheroic female protagonists, autobiographical confessions and explicit carnal pleasures. It indicates that political projects at the end of millenium are the projects of minorities.

The flag
For his show „Helter/Skelter" performed at the moment of JNA Army agression on Slovenia, Michel Pesenti asked for Slovenian flag as a sign of his support to the Slovenian resistance.

Flemish wave
Producers-critics term for a number of creators from the Flemish part of Belgium (Jan Fabre, Rosas, Needcompany, Wim Vandekeybus) and their productional approaches (Kaaitheater, Flemish Theatre Institute) that appeared at the beginning of the eighties: first in radical forms of performances (Fabre and Jan Lauwer's Epigonentheater) and the physical theatre, and later in purified eclectic formations. All mentioned artists have developed their recognizable styles of expression which have only one possible common denominator: territorial.

Hyperdance
The term for an entire direction of the modern dance theatre obsessed with velocity of movements, scene changes and the entire happening (see Aesthetics of Duration).

Iconoclastic theatre
Theatre that deals with the problem of destruction of images, that is, with the energy and structures that are preceding the image. The new theatre of the eighties mostly tries to free the theatre language of textual ideology by relying on the visual as the possible solution (a great number of directors and choreographers come from the fields of visual arts and, rejecting the text, they start outside of the problem). Iconoclastical artist returns to the fundamental theatrical material, text and actor, trying to free the sentence of any ideology. At the same time they also deal with the ideology of the image. Their main preoccupation is how to connect the ideology-free sentence with ideology-free image.

IETM (Informal European Theatre Meeting)
The network of independent European theatre producers, founded in 1980 with the aim to connect the uninstitutionalized forms of theatre and the new forms of production. In 1990 an annual plenary meeting was organized in Zagreb as a part of Eurokaz Festival with the presentation of the then Yugoslav productions.

Invasion of the real
The Lacanian concept which tears apart the symbolic order (the interpretative frame of the subject through which it functions in relation to the other subjects). In theatrical production of Vlado Repnik *Beauty Brigades* the figure - empty place, which always presents itself as Invasion of the Real. In the original production in Ljubljana it was performed by the reknown Slovenian painter Jože Tišnikar, who was recognized in this symbolic environment as Jože Tišnikar and as such, represented a foreign body in the show. At Eurokaz, when the show was presented to IETM producers, that place of Invasion of the Real was performed by Richard Castelli, the French producer, whose presence in this context had the same effect on the spectators. The Invasion of the Real, the present name of Repnik's theatre, is a dramaturgical concept based on the principles of Brechtian alienation effect.

Linguistic cubism
John Jesurun's term for his hyperdialogue shows.

Manifesto theatre
„Relatively closed artistic communities, which require from their members to adhere to their carefully elaborated credo with a certain dose of fanaticism and intolerance, but for the spectator it is necessary to know that credo in order to be able to fully comprehend the meaning of the show, which is only a part - sometimes not the most important one - of their activity (Raffaello Sanzio, Derevo, Rdeči pilot, Etant Donnes)." (Gordana Vnuk)

New dramaturgy I

„Methodological procedures of juxtaposing of various texts, theatrical genres, historical styles, so that a new harmony could be conceived in a seeming confusion of linguistic and stylic cubism, the harmony which puzzles the spectator (who has yet to learn to watch)." (Gordana Vnuk)

New dramaturgy II
„New dramaturgy enters the spheres of visual and acoustic dramaturgy. Within these two concepts - and not within only textual concept any more - it establishes narrative forms as connecting tissue between theatrical elements. It deals with the content and composition of the space itself (and time), presented as text." (Irena Štaudohar)

New technologies
The theatre has an ambivalent relationship to the technology: it hypostatizes the man, the body, and it raises the man's ludic ability to the substance of the theatrical art itself. Parallely, it develops its own technology, primarily through external and internal architecture. The question of new technologies is no longer essentialistic (for example, „Will the hologram replace the actor?") but the matter of developing of communication models between creators themselves and between creators and spectators.

New theatre for new children
The series of shows presented at the first Eurokaz, which offered the children of media culture the tales of visual and musical attractions.

Noble dilettantism
Talking about the theatre of the Orient, E.G. Craig wrote: „Naturalism has come onto the stage because the artificiality has become tasteless and boring. But don't forget that there is also a noble artificiality." The noble dilettantes refer with irony to the concepts of „good theatre" and „professional acting". Their shows often look rough and ugly, because they do not care about the usual aesthetic categories. The noble dilettantes investigate uncompromisingly (and therefore, uncommercially) the fundamental theatrical problems - philosophical questions of human existence on the stage.

Post-mainstream I
„*Post-mainstream* has more local or regional character and can be used as a concept describing what happens when the concept of *mainstream* becomes worn out: *post-mainstream* mixes styles and traditions which could not be combined under the concept of *mainstream* because of aesthetical purity or solidity of trends. Therefore, solidifying of trends is one of the main points of *mainstream* theatre criticisms...(...) In the nineties it is not wrong any more to mix styles, for instance the method of Grotowski, rituals and the visual performance." (Knut Ove Artzen)

Post-mainstream II
„After the fall of Berlin Wall the cultural workers from the West, and among them also the theatre people, hastened to establish the contact with their colleagues in the so called 'countries in transition'. The rules valid for the economy were transferred onto the field of art: our technology and our industry are falling behind, we are using old technology, so our art is basically also lagging behind the fundamental theatrical concepts which are now being promoted in the West. In my opinion this transfer was made mechanically, so that now the artists from 'countries in transition' are actually importing the *mainstream* theatre, i.e. the theatre developed in the areas of economic and consequently also cultural power, such as Amsterdam, Bruxelles and Frankfurt." (Gordana Vnuk)

Post-mainstream III
„Since *mainstream* is a sociological term reflecting certain theatrical phenomena, it seems to me that the term *post-mainstream* cannot be operational in the sense of explanation or creation of instruments for interpretation of some theatrical phenomena, because it is also a reflection of one sociological phenomenon." (Goran Sergej Pristaš)

Post-modern
The greatest theatrical project of the 20th century is the reconciliation of Artaud and Brecht.

Post-modern explained to children
„Post-Modern is, we could say, that what in Modern alludes to the unpresentable within the presentation itself; that what resist the comfort of good forms; that what enquires about the new conceptions, not for the sake of enjoyment but in order to further sharpen the sense of the existence of the unpresentable. Artist of the Post-Modern, the writer, is in the position of a philosopher: the text he is writing or the artistic work he is creating are not following already made out rules, so they cannot be judged on the basis of one certain judgement, that is, the known categories are not applicable to that text or artistic work." (Jean-François Lyotard)

Postmodernism
„A post-modernistic twist would be to show the Godot himself: the cretinous Fatso, who is reluctant to come, who actually does not care about us, who is, in fact, exactly like us, who has found himself, so to speak, by mistake, without knowing it, at Object's place and has began to embody the sublime Object, the Coming of which we are awaiting." (Slavoj Žižek)

Superactor
In this century actor has been renamed: supermarionette (Craig); artistic figure (Schlemmer); athlete of the heart (Artaud); performer (Schechner); doer (Yvonne Rainer); non-actor (Kirby); beauty's warrior (Fabre)... It is always the matter of what constitutes actor's subjectivity in a certain theatrical form or procedure.

Supramodernism
First you must die and then you can bear witness. Only in this way you will become merciless formers of your will, only in this way your will shall continuously revitalize the demand for the modern. Only in this way you shall construct supramodernism. (from the brochure of Gledališče Helios for their show „Brigade ljepote"/"Brigades of Beauty")

Totalitarianism and art are (not) mutually exclusive
Without the negative in brackets: the manifest of Laibach radical criticism of totalitarian mechanisms of government, the part of which are also their artistic productions; with the negative in brackets: the title of the first and most controversial discussion at Eurokaz. The scope of arguments concerning the relationship between art and ideology included romantic dreams about artist's autonomy, stigmatization of Neue Slowenische Kunst, weighing of who has disseminated more of the socialist virus in these parts: Slovenians or Croats, Kardelj or the guardian...

Violence
The violence is inescapable in transformation of things. Like the sculptor - you have to use the force to form a new object, i.e. new form, from a piece of stone. Our comprehension of violence is positivistic, because it is not directed against the spectators, but against the climate of passive contentment." (La fura dels baus)

Time - space - subject
„The human time is no longer just the time of perception. Time of machines, of bits, of nanno-, pico- and femto-seconds becomes, more and more, the crucial time for politics and strateg... The war resolves the relation with space and time; a time-from-beyond opens up, an hyper-time to which a man can never find the access." (Paul Virilio)

time - **Space** - subject
„With the speed of light starts *rigor mortis*, an absolute immobility of the mankind. We are approaching paralysis: not because the excessive number of cars is slowing down the traffic on our streets, but because everybody will have everything at his disposition, without any need to go anywhere to get it." (Paul Virilio)

time - space - **Subject**
„The thinker on stage, unlike the fool, speaks less arbitrarily; he speaks - following his own cause - in the name of that particular moment of the world that he is interpreting. Through this timeliness the subjectivity of the speaker is being cancelled, cleaned of that what is assumed and turned into an event." (Peter Sloterdijk)

Yugoslav theatre network
The concept of interconnecting of theatre producers of former Yugoslavia, inspired by the positive experiences of IETM.

Translation by Maja Zaninović


EUR

sponzori
sponsors

Financijeri Eurokaza 1987. - 1996.

Gradski ured za obrazovanje, kulturu i znanost
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Institut Otvoreno društvo - Hrvatska
Centar za dramsku umjetnost Zagreb
Ministarstvo kulture Republike Slovenije
AFAA, Association Française d'Action Artistique
- Ministère des Affaires Etrangères
Francuski institut u Zagrebu
Goethe Institut
The British Council
Ministarstvo kulture Republike Makedonije
Zaklada Otvoreno društvo Makedonija
DET Danske Kulturministerium
DET Danske Teaterrad
Copenhagen Cultural Capital 96
Ente Teatrale Italiano
Ministero del Turismo et dello Spettacolo
Talijanski kazališni institut
Talijanski kulturni centar u Zagrebu
Flamansko ministarstvo kulture
Pro Helvetia
INAEM (Ministarstvo kulture Španjolske)
Generalitat de Catalunya Departament de Cultura
Američko veleposlanstvo u Zagrebu
The Suitcase Fund of Dance Theatre Workshop
Arts International
The National Endowment for the Arts
Rockefeller Foundation
U.S. Information Agency
USSR Theatre Union
Japan Foundation
The Saison Foundation
Tokyo Metropolitan Foundation for History
and Culture
Agency for Cultural Affairs

Kazališta i ostali scenski prostori 1987 - 1996

Zagrebačko kazalište mladih
Gradsko dramsko kazalište Gavella
Gradsko kazalište Komedija
Satiričko kazalište Kerempuh
Hrvatsko narodno kazalište
Scena CEKAO/OTV Dom
GSC Kulušić
SKUC
Francuski paviljon
SC, MM paviljon
Tržnica Dolac
SRC Jarun
SRC Šalata
Trg bana Jelačića
Paromlin
Trg Petra Preradovića
Velesajam
"Janko Gredelj" Vukomerec
"Dverce"
Badel
Birotehnička škola
Stara tiskara na Cvjetnom trgu
Javna garaža Gorica
Tunel pod Gradecom

INSTITUT FRANÇAIS DE ZAGREB

Association Française d'Action Artistique

AFAA

Ministère des Affaires Etrangères



oglasnik

BESPLATNI MALI OGLASI

dobar
oglas
daleko
se čuje!

HRVATSKI OGLASNO-INFORMATIVNI LIST

Zagreb, Savska c. 41, tel. 01/ 611 63 69, 53 64 18, fax: 53 91 39


DUKAT®


DUKAT®


DUKAT®


PRVA HRVATSKA...

UR KA

Ze

festival novog kazališta 16
vog kazališta 16 - 30. 06.
festival novog kazališta 16
kazališta 16 1990. 06
estival novog kazališta 16
festival novog kazališta
-30. 06. 1
vog festival novog kazališta 1
vog kazališ
val novog kazališta 16 - 30

EUROKAZ 1996.

Financijeri:
Gradski ured za obrazovanje, kulturu i znanost
Institut Otvoreno društvo - Hrvatska
Centar za dramsku umjetnost
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Američko veleposlanstvo u Zagrebu
The Suitcase Fund of Dance Theater Workshop
Arts International
AFAA, Association Francaise d'Action Aristique
-Ministere des Affaires etrangeres
Francuski institut u Zagrebu
Program kulturnog poslanstva flamanske vlade
Japan Foundation
Agency for Cultural Affairs, Japan
Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture
The Saison Foundation
Ministarstvo kulture Republike Slovenije

EUROKAZ zahvaljuje:
Zagrebačkom kazalištu mladih, Gradskom dramskom kazalištu Gavella, Kazalištu Komedija, Satiričkom kazalištu Kerempuh, Narodnom sveučilištu Samobor, BP Clubu

Umjetničko vodstvo EUROKAZa:
Gordana Vnuk
Produkcija:
Darko Putak
Koordinator programa:
Jasna Spaić
Tehničko vodstvo:
Željko Zorica
Komunikacije s medijima:
Vladimir Stojsavljević, Andrea Grgić
Marketing:
Slavko Zajović

Direkcija festivala:
Centar za dramsku umjetnost, Hebrangova 21.
tel: 44 72 10, fax: 41 74 76

Blagajna i rezervacija ulaznica:
ZeKaeM, Teslina 7.
tel: 42 26 68, 43 14 44 /249

Urednik: Ivica Buljan
Oblikovanje programa i plakata: Darko Fritz

EUROKAZ

festival novog kazališta 16 - 30. 06. 1996.

POPRATNI PROGRAM

VIDEO PROJEKCIJE
- subota, 22. 06, 17 h, ZeKaeM, dvorana JANJE

"Jan Fabre, Director of Coincidence"
dokumentarni film Petera Scholtena
engleski titlovi, 1h 47min

"Jan Fabre - eine Blaue Stunde"
dokumentarni film, ORF - Austrijska TV
na njemačkom

- nedjelja, 23. 06, 17 h, ZeKaeM, dvorana JANJE

"Questa Pazzia e fantastica - Fabrian Landscapes"
režisera Hermana van Eyckena
francuski titlovi, 45 min.

"Jan Fabre / Dames en Heren"
režisera Barta Verschaffela i Jefa Cornelisa
na flamanskom, 1h 20min.

RAZGOVORI
četvrtak, 20. 06, 17 h, ZeKaeM, dvorana POLY:
Jan Fabre, Belgija

subota, 29. 06, 22 h, foyer, Kazalište KEREMPUH:
Gekidan Kaitaisha, Japan

PREDAVANJE
nedjelja, 30. 06, 17 h, ZeKaeM, dvorana JANJE:
"Pogled na suvremeni japanski teatar"
(Aspects of Japanese Contemporary Theatre)
Kojin Nishido, kazališni kritičar

KAZALIŠNA RADIONICA
21 - 23. 06, ZeKaeM:
GOAT ISLAND, SAD

EUROKAZ ON LINE
Prezentacija Eurokaza na Internetu
četvrtak, 20. 06,
Digitalni umjetnik: Luka Piškorič
Asistent: Goran Bašić
Digitalna dramaturgija: Kazimir Koch
Dramaturgija: Goran Sergej Pristaš
Umjetnički izbor: Gordana Vnuk
Izvršni producent: Mitja Doma
Koprodukcija: Zavod za otprto društvo Slovenija - Centar za dramsku umjetnost - Eurokaz

IZLOŽBA PLAKATA EUROKAZA 1987 - 96.
16 - 30. 06, foyer ZeKaeMa
Studio Imitacija Života (1987 - 90.)
Darko Fritz (1991 - 96.)

FESTIVALSKI KLUB
BP CLUB, poslije 23 h

PROGRAM EUROKAZA 1996.

Nedjelja, 16. 06: ROBERT WILSON, SAD: "Radovi: 1967 - 1995."
Ponedjeljak, 17. 06: DRAGAN ŽIVADINOV, Slovenija: "Praznotjelesna kazališna režija"
Utorak, 18. 06: STELARC, Australija:"Psycho/Cyber: Odsutna, zastarjela & napadnuta tijela"
Srijeda, 19. 06: MARKO PELJHAN / PROJEKT ATOL, Slovenija: "Ladomir - Faktura"
Četvrtak, 20. 06: TEATAR &TD, Hrvatska: "Fedra"
Petak, 21. 06: JAN FABRE, Belgija: "Universal Copyrights 1&9"
Subota, 22. 06: SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE, Slovenija: "Silence"
Subota, 22. 06: JAN FABRE, Belgija: "Universal Copyrights 1&9"
Nedjelja, 23. 06: DJEČJE KAZALIŠTE U OSIJEKU, Hrvatska: "Djevojčica sa žigicama"
Nedjelja, 23. 06: JAN FABRE, Belgija: "Universal Copyrights 1&9"
Ponedjeljak, 24. 06: JAN FABRE, Belgija: "Ona bijaše i jest, čak"
Utorak, 25. 06: GOAT ISLAND, SAD: "Kako drag mi čas kad umire dan"
Utorak, 25. 06: JAN FABRE, Belgija: "Ona bijaše i jest, čak"
Srijeda, 26. 06: PLASTICIENS VOLANTS, Francuska: "Ezili"
Srijeda, 26. 06: GOAT ISLAND, SAD: "Kako drag mi čas kad umire dan"
Četvrtak, 27. 06: OP. EKLEKT, Japan: "Gledajući na Daleki Istok"
Četvrtak, 27. 06: ARTUS, Mađarska: "Vitezovi kuhinjskog stola"
Petak, 28. 06: GDK GAVELLA, Hrvatska: "Emma, pokušaji"
Petak, 28. 06: OP. EKLEKT, Japan: "Gledajući na Daleki Istok"
Subota, 29. 06: GEKIDAN KAITAISHA, Japan: "Tokijski geto/Orgija"
Subota, 29. 06: GDK GAVELLA, Hrvatska: "Emma, pokušaji"
Nedjelja, 30. 06: GEKIDAN KAITAISHA, Japan: "Tokijski geto/Orgija"
Nedjelja, 30. 06: GDK GAVELLA, Hrvatska: "Emma, pokušaji"

EUROKAZ PROGRAMME 1996

Sunday, 16. 06: ROBERT WILSON, USA: "Work: 1967 - 1995"
Monday, 17. 06: DRAGAN ŽIVADINOV, Slovenia: "Empty Body Theatre Directing"
Tuesday, 18. 06: STELARC, Australia:"Psycho/Cyber: Absent, Obsolete & Invaded Bodies"
Wednesday, 19. 06: MARKO PELJHAN / PROJEKT ATOL, Slovenia: "Ladomir -Faktura"
Thursday, 20. 06: THEATRE &TD, Croatia: "Phaedra"
Friday, 21. 06: JAN FABRE, Belgium: "Universal Copyrights 1 & 9"
Saturday, 22. 06: THEATRE MLADINSKO, Slovenia: "Silence"
Saturday, 22. 06: JAN FABRE, Belgium: "Universal Copyrights 1 & 9"
Sunday, 23. 06: CHILDRENs THEATRE IN OSIJEK, Croatia:"The Little Match Girl "
Sunday, 23. 06: JAN FABRE, Belgium: "Universal Copyrights 1 & 9"
Monday, 24. 06: JAN FABRE, Belgium: "She Was and She Is, Even "
Tuesday, 25. 06: GOAT ISLAND, USA: "How Dear To Me the Hour When Daylight Dies"
Tuesday, 25. 06: JAN FABRE, Belgium: "She Was nad She Is, Even "
Wednesday, 26.06: PLASTICIENS VOLANTS, France: "Ezili"
Wednesday, 26.06: GOAT ISLAND, USA: "How Dear To Me the Hour When Daylight Dies"
Thursday, 27. 06: OP. EKLEKT, Japan: "Looking At Far East"
Thursday, 27. 06: ARTUS, Hungary: "The Knights of the Kitchen Table"
Friday, 28. 06: GK GAVELLA , Croatia: "Emma, Essays"
Friday, 28. 06: OP. EKLEKT, Japan: "Looking At Far East"
Saturday, 29. 06: GEKIDAN KAITAISHA, Japan: "Tokyo Ghetto /Orgie"
Saturday, 29. 06: GK GAVELLA, Croatia: "Emma, Essays"
Sunday, 30. 06: GEKIDAN KAITAISHA, Japan: "Tokyo Ghetto /Orgie"
Sunday, 30. 06: GDK GAVELLA, Croatia: "Emma, Essays"

predavanje

ROBERT WILSON

16. lipnja u 21 h | SAD

ZeKaeM

Radovi: 1967 - 1995

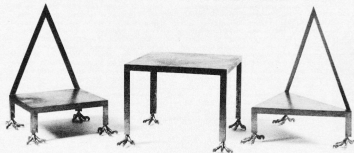
dvorana ISTRA | Work: 1967 - 1995



Gostovanje ostvareno u suradnji s Američkim veleposlanstvom u Zagrebu.

Robert Wilson ne predstavlja samo vitalnost američkog senzibiliteta, on je vrhunski kazališni autor današnjice. Više od dvadeset godina Wilson drži najistaknutije mjesto inovatora u kazalištu, operi i dizajnu.
U lipnju 1971. godine, nakon prvog prikazivanja njegovog "Deafman Glance" u Parizu, Louis Aragon napisao je André Bretonu: "Nisam nikada vidio nešto ljepše na svijetu". Nakon "Deafman Glance", Wilson je režirao brojne predstave diljem svijeta, poput sedmodnevnog "KA MOUNTain and GUARDenia Terrace" (Iran, 1972); "The Life and Times of Joseph Stalin", nijeme opere u trajanju od 12 sati; "A Letter for Queen Victoria" (1974-1975). S Philipom Glassom 1976. postavlja operu "Einstein on the Beach", jedno od kapitalnih djela umjetnosti 20. stoljeća.
Ističe se i njegova suradnja s nacionalnim europskim kazalištima, kao što su dvije produkcije za Schaubühne u Berlinu: "Death Destruction&Detroit" (1979) i "Death Destruction&Detroit II" (1987). Početkom 80-ih radi na svom najambicioznijem projektu: multinacionalnoj epskoj operi "the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down".
Od 1985. Wilson se usmjerava k režiji velikih klasičnih opera i adaptacijama dramskih i proznih tekstova. Wilson je surađivao s brojnim svjetskim umjetnicima, piscima i glazbenicima. Od početka 70-ih radio je s piscem i glumcem Christopherom Knowlesom. S Tomom Waitsom i Williamom Burroughsom postavio je "The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets" (1991). S Davidom Byrneom postavio je "The Knee Plays" (1984) i The Forest (1988). Radio je s pjesnikom Allenom Ginsbergom na "Cosmopolitan Greetings" (1988), a Laurie Anderson piše glazbu za njegovu adaptaciju Euripidove Alkestide. Trenutno Wilson radi s pjevačem i skladateljem Louom Reedom na projektu "Time Rocker" koji će biti izveden u Thalia Theateru u Hamburgu ove godine.
Predavanje Roberta Wilsona s projekcijama, "Work: 1967 - 1995", daje presjek njegove dvadesetogodišnje karijere s referencama na djela njegovih kazališnih produkcija, solo-performansa, skulptura i crteža

Robert Wilson, who surely needs no introduction, has never before appeared in Croatia. With his presence on this celebratory occasion, EUROKAZ seeks to round off its cycle of presenting those personalities whose revolutionary outlook has made an indellible mark on contemporary theatre. In that respect Robert Wilson can be regarded as a cult personality whose so-called "lectures" are, in fact, solo performances in which he breaks down the basic postulates of his own theatre aesthetics.



predavanje **DRAGAN ŽIVADINOV**

17. lipnja u 24 h Slovenija

ZeKaeM **Praznotjelesna kazališna režija**

dvorana ISTRA Empty Body Theatre Directing



Prvi stratum: kozmizam. Kozmizam kao umjetnička ideologizacija obližnjeg svemira koji sadrži nove uvjete i atmosferu budućih umjetnina. Mora se shvatiti kao stupanj u stupnjevanju unutarnje evolucije umjetničkih ideja i umjetnosti režije u kabinetu metoda. Drugi stratum: kozmizam negira prirodu i uključuje se u rat za misaonu predstavu. Kao takav, on je manifestacija svemira APSOLUTNOG NIŠTA. Treći stratum: tranzicija. Tranzicija od punotjelesne figurativne režije do PRAZNO-TJELESNE režije i tranzicija od gledatelja do SVJEDOKA koji nije slučajno prisutan već je sam po sebi vrhovni intuitivni slučaj. Četvrti stratum: PRAZNO-TJELESNA režija je odlučujući misaoni proces pri osvajanju KOZMIZMA u apsolutnom Sad za apsolutno Ništa u NULTOJ GRAVITACIJI. Peti stratum: Ti, koji ovo čitaš, zaustavi svoj misaoni tijek i izgovori glasno riječi - PRAZNO-TJELESNI! što misliš? Reci - ZATAMNJENJE! što čuješ?

The first stratum: cosmism. Cosmism as the artistic ideologisation of the surrounding cosmos, which contains new conditions and atmosphere for future art works. It must be understood as a degree in the augmentation of the internal evolution of artistic ideas and the art of directing in the method cabinet. The second stratum: cosmism refuses nature and joins the struggle for the spectacle of thoughts. As such, it is a manifestation of the universe of the ABSOLUTE NOTHING. The third stratum: transition. The transition from full-bodied figurative directing to EMPTY-BODIED directing and the transition from a viewer to a WITNESS who is not present at the coincidence by coincidence, but is naturally the supreme intuitive coincidence. The fourth stratum: EMPTY-BODIED directing is a decisive thought process in the conquering of COSMISM in the Absolute Nothing in ZERO GRAVITATION. The fifth stratum: You, reading this, stop your stream of thoughts and say out loud the word - EMPTY-BODIED! What do you think? Now say - BLACKOUT! What do you hear?

predavanje **STELARC**

18. lipnja u 21 h Australija

ZeKaeM **Psycho/Cyber: Odsutna, zastarjela & napadnuta tijela**

dvorana JANJE Psycho/Cyber: Absent, Obsolete & Invaded Bodies



Tijelo je, prema Stelarcu, potpuno nepripravno za međuplanetarni život, budući da se nalazi na Zemlji i da je kratkog životnog vijeka. Jedini izlaz je okretanje tehnologiji, čime bi se pokušali kompenzirati ti nedostaci. Za nastup Stelarc se priključuje na robota i s njim je u interaktivnom kontaktu, preko senzora nalijepljenih na kožu i strujnih elektroda na mišićima. Robot strujnim udarima, putem "mnogostrukog mišićnog stimulatora", upravlja kretnjama umjetnika i obrnuto. Istovremeno tijelo dobiva mehanički nastavak u obliku "treće ruke" kojom upravlja trbušna muskulatura. Tijelom se upravlja daljinski, a ono aktivira kamere koje ga okružuju. Elektroničke slike pluća, želuca i debelog crijeva, projiciraju se pojedinačno ili kombinirano na velikom video-ekranu. Zvukovi otkucaja srca, moždanih valova, mišićnih signala, pojačavaju se do buke industrijske džungle. Stelarcova fizička prisutnost i virtualne video-slike su u kontrapunktu. Postajemo svjedoci međuigre čovjeka, robota i kompjutora.

Stelarc is a performance artist who is interested in alternate aesthetic strategies. He has used medical, robot and Virtual Reality systems to explore, extend and enhance the body's performance parameters. In the past he has acoustically and visually probed the body - having amplified brainwaves, heartbeat, bloodflow and muscle signals and filming the inside of his lungs, stomach and colon. Between 1976 - 1988 he suspended his body 24 times with insertions into the skin (in different positions, situations and locations). Having defined the limitations of the body, he has developed strategies to augment its capabilities - interfacing the body with prosthetics and computer technologies. He has performed extensively overseas in art events - including new music, dance festivals and experimental theatre. He has interactively performed with his Third Hand, a Virtual Arm, a Virtual Body and a Stomach Sculpture. He has recently developed a touch-screen interface for multiple muscle stimulation - a system to enable the physical actuation and choreography of remote bodies.

MARKO PELJHAN / PROJEKT ATOL

Slovenija

LADOMIR FAKTURA: Četvrta površina - površina dodira!

LADOMIR FAKTURA: Fourth surface - the surface of contact!

Predstava je nastala u koprodukciji s "Cankarjevim domom".

Marko Peljhan novo je ime na slovenskoj kazališnoj sceni. Njegova organizacija koja djeluje kao PROJEKT ATOL aktivna je na polju interdisciplinarnih istraživanja ujedinjujući različite medije (kazalište, performance, film, glazbu, arhitekturu, izdavaštvo, kompjutere).
"LADOMIR FAKTURA" je zajednički naziv novog ciklusa Organizacije koji će se razvijati kroz četiri projekta - površine. ladomir je naslov utopijske poeme ruskog pjesnika Velimira Hlebnikova. Futura je tehnički termin koji označuje metodu rada; stvaraoci i istraživači trude se udahnuti čulne i taktilne kvalitete apstraktnim elementima znanosti, dok površina označava različite stupnjeve kroz koje se projekt razvija i prikazuje.
"LADOMIR FAKTURA: Četvrta površina - površina dodira!" je kazališni projekt ritmičke strukture. Može se opisati i kao intermedijalna instalacija čiji je glavni interes odnos između gledatelja i samog zbivanja, naglašavajući veze koje čine globalne društvene i ekološke mreže 20.stoljća. "U toj predstavi, poetski rečeno, Bob Wilson 'sanja samoga sebe negdje na Istoku' da bi na kraju svojih snova spoznao kako nije otkrio ništa više o tome tko je i što treba činiti." (Đurđa Otržan, Maska)

Marko Peljhan is a new name on the Slovene theatre scene. His organisation, working under the name of PROJEKT ATOL, is active in the field of interdisciplinary researches and unites different expressive media such as theatre, performance, film, music, architecture, publishing and computer science. "LADOMIR FAKTURA" is the common title of a new activity cycle of Projekt Atol which shall be developed through 4 projects called surfaces. Ladomir is the title of an utopian poem written by the Russian poet Vladimir Hlebnikov. Faktura is also a technical term, used to indicate a working method: the creators and researchers should tend to inspire the abstract elements of science and arts with sensual and tactile qualities, whereas the surface designates different phases through which the project is developing and is being presented. "LADOMIR FAKTURA: Fourth surface - the surface of contact!" is a theatre project, a rhuthmical structure. it can be described as an intermedial installation which focuses on the relationship between the viewers and the action itself, stressing thjose relations which establish global social and ecological networks of the 20th century. "In this performance, expressed poetically, Bob Wilson is 'dreaming himself somewhere in the East' but until the end of his dreams he finds out nothing more about who he is and what he should do." (Đurđa Otržan, Maska)



21. lipnja u 20 h
22. lipnja u 20 h
23. lipnja u 20 h
ZeKaeM
dvorana ISTRA

JAN FABRE

Belgija

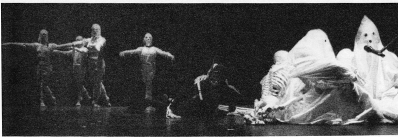
Universal Copyrights 1&9

Režija, koreografija i scenografija: Jan Fabre
Asistent režije & dramaturg: Miet Martens
Tekst: Jan Fabre & Michel Nostradamus
Glazba: The Beatles - The White Album
Sudjeluju: Tamara Beudeker, Renee Copraij, Els Deceukelier, Albert de Groot, Jacques de Groot, Emio Greco, Marina Kaptijn, Elsemieke Scholte, Jan Van Hecke

Gostovanje Jan Fabra ostvareno je uz potporu Ministère de la Culture et de la Loterie Nationale i Programa kulturnog poslanstvra Flandrije.

JAN FABRE flamanski je umjetnik čije stvaralaštvo obuhvaća slikarstvo, skulpturu, instalacije, pisanje, režiranje opera, monologa i baleta. Njegov kazališni rad prožet je referencama likovnih umjetnosti, performancea i klasičnoga baleta. Potraga za spojem likovne umjetnosti i kazališta, njihova analiza i suprotstavljanje u funkciji scenskog događaja, zaštitni su znak njegovog scenskog jezika, čija je snaga vizije i estetiziranost obilježila europsko kazalište kraja 80-ih.
U Fabreovim se predstavama odražava stanje svijesti umjetnika koji dobro poznaje proces stvaranja likovnoga djela. Kao majstor manipulacije vremenom, dinamikom i pokretom, on predstavama prilazi kao živim instalacijama. Uz Anne Teresu de Keersmaeker i Wima Wandekeybusa, Fabre je rodonačelnik flamanskog vala obilježenog zatvorenim, a istodobno univerzalnim kazališnim jezikom. Nakon stanovitog zamora radom kojeg je obilježavala koreografska repeticija, Fabre je četverosatnom predstavom "Universal Copyrights 1&9" ponovno uzburkao kazališne vode.
Predstavom "Universal Copyrights 1&9" Fabre nastavlja s filozofskim, kritičko-socijalnim kaotičnim teatrom koji je počeo razvijati u predstavama "Sweet Temptations" (1991) i "Da un'altra faccio del tempo" (1993). Glazbena okosnica je "White album" Beatlesa iz 1968. (od melodične "Revolution No1" do kakofonične "Revolution No9"). Predstava je kaotična fuzija fragmenata opera, uličnih zvukova, dječjeg tepanja i ratnih krikova kojima Fabre priča još jednu ljudsku "komediju". On prikazuje kaos i revoluciju kao dvije strane novčića i portretira društvo koje je istodobno prigrlilo moto "Make love, not war" i sektaštvo u stilu Charlesa Mansona. Autor se pita je li nasmijani klaun iz predstave slika današnjega društva, koristeći pritom isječke iz Nostradamusovih proročanstava.
"Universal Copyrights 1&9" izvedena je u siječnju 1996. prilikom otvorenja manifestacije Kopenhagen, Kulturna prijestolnica Europe.

Jan Fabre, as well known in the world of visual arts as he is in the world of theatre, is rightly regarded as ranking among the most important artists of the second half of the twentieth century. His latest premiere, "Universal Copyrights 1&9", has been the high point of the season on the prestigious stages of Brussels, Berlin, Paris and Frankfurt. Toying with elements of comic theatre and clownery, while at the same time constantly returning to the cold aesthetics of his ballet, Fabre speaks to us of the fears and obsessions besetting modern man living on the brink of catastrophe.
The Jan Fabre project presented by EUROKAZ would also include the monologue production of "She was and she is, even", as well as a video programme and panel discussions.



JAN FABRE

Belgija

Ona bijaše i jest, čak

She was and she is, even

Režija: Jan Fabre
Sudjeluje: Els Deceukelier

Poput Duchampove slike "Mladenka" ("La mariée mise a nu par ses célibataires, même") kojoj tek naslov podaruje značenje, tako i Els Deceuklier, dugogodišnja Fabreova muza oživljava rani autorov tekst, stvarajući sliku sličnu stroju. Stroj je sastavljen od ženskog i muškog dijela, a radi zahvaljujući ženskom dijelu koji je svojom energijom u službi muškoga. Pažljivo isplaniran timing, glumačka izražajnost, minimalistička koreografija, scenografija i svjetlo, daju ovom 45-minutnome monologu notu qpsurdnosti koju život skriva u predasima potrage za smislom.

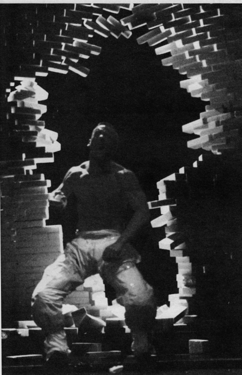


SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE

Slovenija

Silence Silence Silence

Gostovanje ostvareno u suradnji s Ministarstvom kulture Republike Slovenije.



Koristeći erudiciju i intuiciju te kombinirajući radikalne postupke, Taufer u svakoj svojoj predstavi traži novi kazališni jezik. "Silence Silence Silence" otkriva njegov interes za arhetipsko podsvjesno. Taufer ne progoni Sliku, niti uništenje kazališne iluzije, već konvencionalni kazališni vokabular. Zanima ga proces koji se zbiva u našim osjećajima, razmišljanjima, ponašanju, igranju na sceni. Svaki od šest glumaca sam je izabrao masku kroz koju vlastitim izražajnim sredstvima (glas, pokret, ritam, mima, akrobacija i krik) oblikuje osobni umjetnički izraz. Glumci dolaze do zajedničkih simbola i metafora koji određuju čovjeka preko nesvjesnih mehanizama. Posebnost predstave je i u tome što dramaturgija šest individualnih izraza tvori mitološku priču o nastanku svijeta, koja modificirana pronalazi različite mitološke i religiozne strukture.

Combining erudition, intuition and radical methods, Taufer is trying to explore a new theatre language in each of his performances. "Silence Silence Silence" reveals his interest in the sub-conscious. He is not after an image or the extinction of theatrical illusion, but the essential theatre vocabulary. He wants to know more about the unconscious processes happening inside us, our feelings, creation of thought, behaviour and stage performance. Each of the six actors has chosen his own mask and moulded it into individual artistic expression using his own expressive manner (voice, movement, rhythm, mime, acrobatics and scream). The actors come to a mutual symbol and metaphore that, through unconscious mechanisms, define a human being. The uniqueness of the show lies in the mythological story about the creation of the world, which is implied in the dramaturgy of six individual expressions and appears modified in various fictitious and religious structures.

GOAT ISLAND

SAD

Kako drag mi čas kad umire dan

How Dear To Me the Hour When Daylight Dies

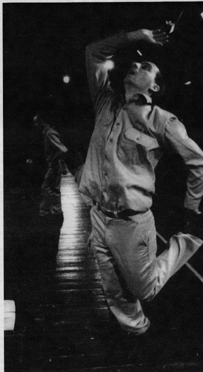
Goat Island jedna je od najstrastvenijih, najpolitičnijih i najprovokativnijih američkih skupina. Nakon četiri uspješna projekta, u lipnju 1994. Goat Island sudjeluje na godišnjem Croagh Patrick hodočašću u Irskoj. Rezultat tog njihovog iskustva je predstava "Kako drag mi čas kad umire dan" nastala dvije godine kasnije (travanj 1996.).

Djelo je katalog bizarnih likova: Mr. Memory može odgovoriti na sva pitanja koja mu se postave, Bob Fitzsimons prvak je svijeta u boksu, a Amelia Earhart trkačica koja je srušila sve rekorde i onda nestala. Tijekom predstave karakteri se mijenjaju. Mr. Memory, nesposoban da zaboravi, postaje prototip ljudskih patnji 20. stoljeća. Trkačica se vraća kao najdeblja osoba u Americi. Teška preko 250 kilograma, leži nepokretna i ovisna o odredima dobrovoljaca koji joj donose hranu. Boksač, nakon što je bio svjedokom masakra kod My Laia u Vijetnamu, postaje pacifistički monah...

Jednaka je pažnja posvećena i tekstu i pokretu koji kombinira svakodnevnicu i bizarnost japanskog techno plesa.

Goat Island vodit će četverodnevnu radionicu u sklopu trajanja EUROKAZa.

Goat Island, from Chicago, is one of the most provocative and most political groups to emerge from the USA. Its performances are a blend of various fragments comprising symbols and texts taken from everyday life, of new media and forms of popular entertainment which, in the whole, paint an ironic picture of American life. The members of this art group are endeavouring to discover a form of theatre that would be able to express their deep personal and aesthetic preocupations, while not failing to neglect social and political problems. One important aspect of their work is pedagogic activity. During the time they spend at EUROKAZ they will run a workshop for Croatian actors, in addition to presenting one of their productions.



Gostovanje ostvareno u suradnji sa:
- Suitcase Fund: A Project of Ideas and Means in Cross-Cultural Artist Relations, an initiative created by Dance Theater Workshop in New York City with major funding from The Rockefeller Foundation
- The Fund for US Artists at International Festivals and Exhibitions, a public/private partnership of the National Endowment for the Arts, the United States Information Agency, the Rockefeller Foundation, and The Pew Charitable Trusts, with administrative support from Arts International

26. lipnja u 22 h
Trg kralja Tomislava
Samobor

PLASTICIENS VOLANTS

Francuska

Ezili





Gostovanje ostvareno u suradnji s AFAA, Association française d'action artistique - Ministère des Affaires Etrangères, Francuskim institutom u Zagrebu i Narodnim sveučilištem Samobor

PLASTICIENS VOLANTS ulični je teatar koji je stekao reputaciju predstavama čija se originalnost ogleda u upotrebi lebdećih objekata. Ulica je povlašteno mjesto susreta s publikom a nebo je njihov scenski prostor koji omogućuje pristup najskrovitijim snovima. Kada Plasticiens Volants uđu u grad, ulice i trgovi oživljavaju u vatri i buci, a čudnovata bića osvajaju sve zakutke iz kojih puštaju ogromne balone. Kao čarolijom, i obično mjesto njihovim dolaskom postaje svijet legendi.

PLASTICIENS VOLANTS osnovani su pod imenom Julie 1976. u Parizu. Kao Plasticiens Volants djeluju od 1985. Sudionici su brojnih karnevala, svečanih otvaranja i zatvaranja raznih festivala, proslava... 1992. godine sudjelovali su u zatvaranju Olimpijskih igara u Barceloni, 1993. godine u otvaranju Mediteranskih igara, a 1994. godine u otvaranju tunela La Manche. Njihovim nastupom, EUROKAZ nastavlja prezentaciju najpoznatijih francuskih i svjetskih uličnih teatara koja je započela superspektaklom ILOTOPIE na Jarunu, a nastavljena s ROYAL DE LUXE.

Theatre groups from southern France have already provided several now famous names in the field of street theatre, and whose performances at past EUROKAZ festivals remain fresh in our memory: Royal de Luxe, Ilotopie. Plasticiens Volants employ huge balloons in the form of strange, hybrid creatures, insects, dragons and tropical trees, which entertain the public by floating down thoroughfares and across squares, finally to "disappear" in a glorious display of pyrotechnics.

27. lipnja u 20 h
Kazalište KOMEDIJA

ARTUS

Mađarska

Vitezovi kuhinjskog stola

Knights of the Kitchen Table

Skupina ARTUS pod umjetničkim vodstvom Gabora Gode, upornim radom i zapaženim međunarodnim uspjehom postala je jedno od cijenjenijih mađarskih plesnih kazališta. Dvanaesta po redu, od osnutka skupine 1985, predstava "Vitezovi kuhinjskog stola" kombinira ples, film, polifonijske pjesme i glazbu uživo, a nastala je u mađarsko-novozelandsko-francuskoj koprodukciji.
U Budimpešti se 1994. urušila jedna stogodišnja zgrada. Ova predstava je spomen na njezine stanovnike u trenutku pada.
Prošlost je prikazana na filmu. Sadašnji trenutak se širi i traje na pozornici: prizori života i iracionalne vizije zapremaju prostor između prošlosti i budućnosti, između da i ne, između života i smrti. Netko šapuće: "Mi smo plod ljubavi civiliziranih životinja i palih anđela. Divlja krv kola u nama, zajedno s duhom bogova. Naše biće, prokleto i prognano, čezne za svojom dušom." Sedam glumaca/plesača i četiri glazbenika oživljavaju groteskna bića koja kreću u potragu za Svetim Gralom.

Negating the existence of "pure" genres, ARTUS was one of the first Hungarian groups which endeavoured to eradicate the boundaries separating the art forms of dancing, theatre, music, film and visual arts. Today, together with Joseph Nadj, ARTUS is the most frequently mentioned dance theatre in Hungary. Since its formation, and under the leadership of Gabor Goda, ARTUS has realized more than fifteen productions. Its participation in this year's EUROKAZ would include the production "Knights of the Kitchen Table" which portrays people living in a one-hundred-year-old Budapest building which collapsed in 1994. Through film, video and dance, seven actors-cum-dancers and four musicians impersonate the grotesque creatures who embarked on the quest for the Holy Grail.



27. lipnja u 22 h
28. lipnja u 20 h
ZeKaeM
dvorana Istra

OP. EKLEKT

Japan

Gledajući na Daleki Istok

Looking At Far East



OP. EKLEKT dolazi iz drevnog grada Kyota koji je izrastajući u moderno urbano središte sačuvao tradicionalne ritualne aspekte japanske kulture. Op. Eklekt, kako mu i ime govori, stvara jedinstvenu eklektičnu formu u kojoj se miješaju slapstick, crtani film, kabuki, igračke, zlato i srebro te električni aparati. Oni prave šale na račun tradicije koristeći se "okom Zapadnjaka" koje u svom neznanju očuđuje rituale Japanaca, od čajnih ceremonija do proljetnih festivala i sumo boraca. Predstava "Gledajući na Daleki Istok" iznimne je vizualne raskoši, prepuna jarkih boja i bizarnog humora. Originalna zvučna kulisa, dekorativni kostimi, scenografija u zlatu i izražajna mimika u nizu scena govore o japanskoj svakidašnjici: bračni par odlazi u kupovinu, sumo-borba, pripremanje japanskih kulinarskih specijaliteta. Na kraju, dvoje gledatelja pozvano je na ceremoniju ispijanja čaja...

The members of the Op. Eklekt group hail from one of Japan's oldest towns, Kyoto, which has preserved all the traditional and ritual aspects of the Japanese culture, while simultaneously developing into a vibrant and modern urban centre. As its name implies, Op. Eklekt is oriented towards creating an integral eclectic form, involving slapsticks, cartoons, kabuki, pantomime and electrical gadgetry. The group pokes gentle fun at tradition, using the "Eye of the Westerner" which, in its ignorance and gaucherie, marvels at Japanese rituals and customs, from the tea ceremony, to spring festivals and Sumo wrestlers. The production entitled "Looking at Far East" demonstrates exceptional visual splendour, abounding as it is in strong colours and bizarre humour. The original musical background, decorative costumes, a set design in gold, strange movements and expressive mimicry speak, in a string of sequences, of Japanese everyday life, which inevitably ends with the drinking of tea and the giving of gifts.



29. lipnja u 20 h
30. lipnja u 20 h
Satiričko kazalište Kerempuh

GEKIDAN KAITAISHA

Japan

Tokijski geto/Orgija

Tokyo Ghetto /Orgie



Gostovanje ostvareno u suradnji s Japan Foundation, Saison Foundation, Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture, Agency for Cultural Affairs

Tokijsku avangardnu skupinu Gekidan Kaitaisha odlikuje načelo dekonstrukcije. Krhotinama naracije Kaitaisha ujedinjuje elemente teatra apsurda, Buto forme, tradicionalni No teatar, s tragovima njemačkog ekspresionizma i američkog apstraktnog plesa.

Osnivač skupine Shinji Shimizu razvio je teoriju o "teatru mjesta" koja se temelji na korištenju autentičnih prostora što korespondiraju sa smislom predstava. Skupina neprestano traga za novim stilovima glume u kojima bi osobne egzistencijalne geste proizlazile iz društvenih uvjeta i osviještenih iskustava.

1991. Gekidan Kaitaisha započinje postavljati trilogiju "Pas". "Pas" je neuobičajen pokušaj da se kazališna predstava stvori kao da je viđena očima psa. Potpuno goli, izvođači su primorani "nositi" golotinju unutar praznog prostora koji ih okružuje. "Pas" je rezultat ljutitih reakcija na postkolonijalno shvaćanje svijeta i sve vrste ugnjetavanja. Ovdje se istražuju obnavljanje i reinvencija radikalnih ljudskih snaga putem raznorodnih simboličkih radnji.Predstava "Tokijski geto/Orgija" zadnji je dio trilogije "Pas". Club Orgie posljednji je raj što ga sanja jedna kuja. Scenski prostor ispunjen je "političkim" tijelima čiju teorijsku pozadinu pronalazimo u Foucaultovoj arheologiji i teoriji "muškoga pogleda" radikalnog feminizma 80-ih.

Its treatment of Japan's traumatic past and of that country's theatre tradition (in particular, No theatre) make Gekidan Kaitaisha one of the most interesting groups in Japanese contemporary theatre. Calling itself a "theatre of deconstruction" this artistic community began its performances in open spaces, juxtaposing electronic music, film and visual installations. Today, their work in various kinds of closed areas, from variety halls to theatres, which they fill with diverse "political bodies" whose theoretical background is to be found in Foucault's "archaeology", or in the theories of the "male gaze" propounded by the radical feminism of the 1980s. In the production entitled "Tokyo Ghetto/Orgie" the group deals with war traumas, achieving their aim by creating a sealed, impenetrable structure devoid of any historical content, and transformed into a hermetic system of symbols which resemble ideograms.



20. lipnja u 22 h
Francuski paviljon
Savska 25

TEATAR &TD

Hrvatska

Fedra

Phaedra

PREMIJERA



Neka djela su nam bliska jer su oblici iskustva, prije nego ih shvatimo kao umjetničke forme. Tamo gdje prije ljepote vidimo strast, teorijsku formu opažamo kao psihološku tvar. Kod njihovih autora stil djela u ničemu se ne razlikuje od stila života. Takav pristup dovodi na trag ideje o "smrti" autora koja pak zahtijeva "rođenje" čitatelja; smisao djela ne počiva isključivo u autorovim namjerama, reinterpretira ga se neprestano prema kontekstu u kojem se ono nađe. Značenje je osobno.
"Fedra" je formula odbijene žudnje. Žudnja je navala animalnosti u nama. Ona nas svakodnevno izluđuje, i u snovima, a njezin nedostatak ukazuje na blizinu starosti, smrti. Žudnja što ne dovede do užitka izaziva gađenje života.
Formalni jezik predstave nije osoban, on je usvojen, naučen. Njegovi su oblici naizgled nereferencijalni, ponegdje se prepoznaju ostaci privatnog, osobnog. To su vrata interakcije s gledateljem čije sudjelovanje dovršava predstavu. I njezina jedina moguća etika.
U predstavi koju je režirao Ivica Buljan sudjeluje poznata riječka grupa "Let 3".

Some works of art have to be absorbed, pondered and compared to one's own experience before they are appreciated as art. Where passion comes before beauty, theoretical form is perceived as a psychological matter. In general, authors' works are influenced by their lifestyles. Such an approach leads us to the idea of "the death" of the author which demands "the birth" of the reader; the very essence of the work lies not exclusively in the authors' intentions, but is reinterpreted continually according to the context in which it is found. The meaning is personal. Rejected desire is the central theme of "Phaedra". Desire is a rush of the animal in man, it drives us crazy every day, even in our dreams, and the lack of it signifies old age and death. Unfulfilled desire causes disgust for life. The formal language of the performance is not personal, but adopted and learned. Its constructions are seemingly unreferenced, and certain parts reveal the remnants of intimacy and privacy. These are the doors of interaction with the viewer whose participation finishes the play. At the same time this passageways are the play's only ethics. A famous rock group from Rijeka "Let 3" participates in this production, directed by Ivica Buljan.



23. lipnja u 19 h
Kazalište KOMEDIJA

DJEČJE KAZALIŠTE U OSIJEKU

Djevojčica sa žigicama

Little Match Girl

Gostovanje ostvareno u suradnji s Gradskim uredom za obrazovanje, kulturu i znanost grada Zagreba.

Scenaristi i redatelji Dubravka i Marin Carić adaptirali su Andersenovu bajku stavljajući je u suvremeno okruženje. Predstava prolazi kroz nizove sanjarija. Brzim izmjenama scenskih slika postignuti su vizualno raskošni prizori. Kombinacija žive glume s animacijom i igrom različitih tipova lutaka (od ručnih do ogromnih po uzoru na Petera Schumana) slijedi iznimno modernu dramatušku tvorbu, u kojoj se uz elemente drugih Andersenovih bajki (Postojani kositreni vojnik te Pastirica i dimnjačar) koriste i obrađeni motivi iz danskih narodnih popijevki.
Lutkarska predstava bez teksta jedan je od najuspješnijih kazališnih događaja na hrvatskim pozornicama ove sezone i dokaz kako snažan autorski tim (izuzetan likovni doprinos Željka Zorice) može preoblikovati sumorni pejzaž repertoarnog teatra.

Dubravka and Marin Carić, both of them writers and theatre directors, adapted Andersen's fairy tale and presented it in a contemporary context. The story unfolds as s sequence of dreams and visually luxurious scenes, achieved by the rapid exchange of images. Performers interact with various props including animation and life-size dolls and puppets (in the tradition of Peter Schuman). This adaptation of "Little Match Girl" is a modern drama which incorporates many elements of Andersen's tales and traditional Danish music.
This textless puppet performance is the most successful theatre event on the Croatian stage this season and is a proof that these virtuoso authors and the colourful set-design by Željko Zorica, have transfigured what is otherwise a gloomy landscape of repertory theatres.

28. LIPNJA U 22 H
29. LIPNJA U 22 H
30. LIPNJA U 22 H
GDK GAVELLA

GDK "Gavella" - Francuski institut u Zagrebu

Emma, pokušaji

Emma, Essays

PREMIJERA



Kazališni projekt "Emma, pokušaji" rezultat je rada grupe zagrebačkih umjetnika koji već puna dva desetjeća ustrajavaju u interesu za inovativni teatar, film i likovne umjetnosti. Dio njih pripada "čvrstoj jezgri" nekadašnje družine Coccolemocco.

Tekstualni predložak projekta je kratka priča Jorge Luis Borgesa "Emma Zunz" nabijena dramatskim situacijama koja sabire siže na principe manipulacije emocijama i psihološkim stanjima.

Junakinja priče po nekom stanislavskijevom receptu razlaže vlastite psihološke sklopove na destilate, a zatim ih uspijeva usložiti u nove kontekste, ritualno hladno potiskujući pri tome protokol doživljaja koji tim kontekstima činjenično pripada.

"Emma, pokušaji" stroga je predstava, 13 pokušaja koji via negativa afirmiraju indiferentnu materijalnost priče. Predstava zahtijeva intelektualnu, enigmatičku koncentraciju ali i olako zaboravlja svoja polazišta; kao da prihvaća Brechtovu misao: "kritički stav može biti umjetnički".

Glumac je u interakciji sa televizijom, filmom i projekcijama, a slike s ekrana isprepliću se s glumčevom igrom po principu tehnike laterne magice.U predstavi sudjeluje francuska glumica Catherine Duflot koje se EUROKAZova publika sjeća iz prošlogodišnje predstave "Conversation pieces" u režiji F. M. Pesentija.

The theatre project "Emma, Essays" is a product of co-operation between a group of distingushed Zagreb artists, some of them former members of a famous "Coccolemocco" group. All of them have spent the past two decades working on innovative theatre, film and visual art.

The textual background of the performance belongs to a story "Emma Zunz" by Jorge Luis Borges, filled with dramatic situations. Its content is based on the principles of emotional and psychological manipulation. The main character, following Stanislavski's recipe, succeeds in breaking her own psychological complexes into pieces, and then places the pieces in a new space and time context suppressing, at the same time, the original experiences. "Emma, Essays" is a severe production; 13 essays affirm, via negativa, indifferent substance of the story. The performance asks for an intellectual, enigmatic concentration but at the same time forgets its starting points; as if accepting Brecht's thought: "a critical attitude can also be artistic".

The actor is placed into interaction with TV, film and slide projections, the images on the screen are intermingled with actor's play according to the principles of the laterna magica technique.

French actress Catherine Duflot, known to our audience through her part in the performance "Conversation pieces" directed by F.M. Pesenti from last year's EUROKAZ, participates in this production.

Kao dio programa EUROKAZa održat će se 21. listopada 1996. u Hrvatskom narodnom kazalištu

DCA PHILIPE DECOUFLE

Francuska

Decodex

Gostovanje ostvareno u suradnji s AFAA, Association française d'action artistique - Ministère des affaires etrangères i Francuskim institutom u Zagrebu.

Philipe Decouflé jedan je od najpoznatijih koreografa današnjice. Njegov opus osim umjetničkih koreografija uključuje namjenske koreografije izrazito popularističkog karaktera, poput rada na spotu "True Faith" grupe New Order i režije otvaranja i zatvaranja Zimskih olimpijskih igara u Albertvilleu 1992. godine.
Decouflé u svojem radu nastavlja tradiciju Bauhausa i Alwina Nicolaisa, svoje plesače zatvara u glomazne kostime u obliku geometrijskih tijela i obogaćujući scenu posebnim osvjetljenjem i najrazličitijim rekvizitima stvara vrlo impresivna i tehnički inovativna djela. Njegova najnovija predstava "Decodex" likovno se oslanja na "Codex Seraphinianus" a sastoji se od niza kraćih scena koje su koreografirali sami izvođači pod Decoufléovom supervizijom. Fantastična stvorenja iz srednjeg vijeka, žabe i leteći ljudi, najrazličitiji scenski rekviziti od peraja do antena i zmajevog repa te obavezna doza humora i akrobatike, ono su što ovu predstavu približava sofisticiranoj cirkuskoj zabavi kraja dvadesetog stoljeća.

Philipe Decouflé is one of the most famous choreographers today. His opus includes not only artistic choreographies but also popular ones, such as a video for New Order's "True Faith" or the opening and closing ceremonies of the 1992 Winter Olympic Games in Albertville. Decoufle works in the tradition of Bauhaus and Alwin Nicolais, dressing his dancers in huge, geometrically shaped costumes, enriching the scene with special lighting and numerous props, thus creating impressive and technically innovative performances.
His latest production "Decodex" is a sequence of short scenes choreographed by dancers under Decoufle's supervision. Fantastic creatures from the Middle Ages, frogs and flying men, various props ranging from fish flippers to antennas and dragon's tail along with acrobatics and humour, are elements that give this performance its image of a sophisticated circus party from the end of the twentieth century.

